

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

ACTA ROMANICA

TOMUS IV

HUNGARIA
SZEGED
1977

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

ACTA ROMANICA
Tomus IV

Hungaria.
SZEGED
1977

Tomum redegit

Ladislaus MADÁCSY

Table des matières .

I^{re} partie

| | |
|--|-------|
| Árpád BERCZIK: E.T.A Hoffman en France | 7-21 |
| Piroska SEBE: Georges Sand et les Hongrois..... | 22-38 |
| Eva MARTONYI: Un aspect du rapport du réel et du fantastique dans La Peau de Chagrin de Balzac..... | 39-55 |
| Miklós PÁLFY: Les subordonnées adnominales en français: quelques critères d'examen..... | 56-79 |

II^{re} partie

| | |
|---|---------|
| Nándor BENEDEK: Osservazioni sulla lingua di Pratolini nel romanzo "Metello" | 81-93 |
| Erzsébet TIMÁR: Tratti romantici di un almanacco toscano del '700..... | 94-117 |
| Ezio BERNARDELLI: Momenti della teoria filmica ed estetica in Béla Balázs..... | 118-149 |
| Zsuzsanna FÁBIÁN: Leonardo Sciascia..... | 150-182 |

- 5 -

I^{re} partie

E.T.A. Hoffmann en France

1. E.T.A. Hoffmann /1776-1822/, le plus caractéristique peut-être parmi les représentants du romantisme allemand, ce singulier courant d'esprit, a de bonne heure passé les frontières de son pays, et les étapes de son triomphe recouvrent presque toute la carte de la vie intellectuelle de son temps: il était connu, lu et imité de Moscou à Paris, de St. Petersbourg aux États-Unis. Pourtant, le comble de sa popularité à l'étranger, ce fut la France, plus précisément Paris.

Pour mieux comprendre la fortune de Hoffmann en France, il faut connaître la situation de la littérature allemande dans la littérature mondiale au temps, où notre écrivain a commencé son activité, c'est-à-dire au début du 19^e siècle. Par la suite de l'amorcellement politique, la littérature allemande jouait, pendant des siècles, un rôle secondaire et provincial. Ce n'est que la deuxième moitié du 18^e siècle qui apporta le changement avec les oeuvres de Herder et de Goethe. Mais les cerceaux de la littérature allemande furent brisés non pas par Faust qui a été apprécié en France toujours comme une oeuvre romantique - mais par Werther: ce sont donc ce personnage idéal du sentimentalisme, et le personnage le plus humain du mouvement Sturm und Drang, Götz von Berlichingen qui enthousiasmèrent les lecteurs et les spectateurs français.¹

Depuis que les littératures française et allemande existent, c'est pour la première fois, au commencement du 19^e siècle, que la littérature allemande se présente comme un partenaire à valeur égale: le sommet des vagues de l'esprit allemand rencontre ici le creux des vagues de l'esprit français. La littérature allemande s'enflamme triomphant dans son nouveau milieu, le romantisme, tandis que la littérature française, alors, a dissipé

l'oxygène de son classicisme pour respirer avidement la fraîcheur de la brise outre-rhénane. C'est pour la première fois que les remous des échanges culturelles et spirituelles tourbillonnent dans une direction inaccoutumée: de l'Est à l'Ouest. Le pas décisif sur cette route fut celui de M^{me} de Staël qui, dans son oeuvre "De l'Allemagne", découvrit pour ainsi dire l'Allemagne pour ses compatriotes /1810, paru à Londres en 1814/, tout en prouvant que la poésie du coeur vaut mieux que celle de la raison. Et cette femme enthousiaste n'est pas seule: Edgar Quinet traduit en français l'oeuvre immense de Herder: Idées pour servir à une philosophie de l'histoire de l'humanité; Victor Cousin donne aux Français le goût de la philosophie de Kant, le mal du siècle de Chateaubriand reflète le sentimentalisme du jeune Werther; les ballades moyenâgeuses et les femmes orientales de V. Hugo trouvent également leurs antécédents dans le romantisme allemand. L'anglophilie de la période précédente donne lieu au commencement du 19^e siècle à une germanophilie accentuée. ²

C'est dans ce milieu germanophile que la mode de Hoffmann arrive à Paris. Le romantisme allemand, différent du romantisme français, est presque tout à fait inconnu à l'Ouest du Rhin, puisque M^{me} de Staël-même ne connaissait que superficiellement les meilleurs représentants de ce courant d'esprit: elle ne connaissait pas Brentano, Arnim, Novalis - donc elle ignorait le noyau de ce courant d'esprit. C'est peut-être le roman d'artiste de Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen qui eut un certain écho dans la presse française, les autres furent connus en France de l'étude de Heine: Die romantische Schule /1833/; les poètes de la lutte contre Napoléon avaient également une certaine importance pour les lecteurs français: Körner et Arndt par exemple.

D'après tout cela on comprend bien que Hoffmann représentait une nouvelle couleur, inconnue jusqu'alors. ³

Aussi avait-il de la chance d'avoir, en la personne de François-Adolphe Loève-Veimars /futur baron, 1801-1854/, un mentor et traducteur connaisseur et enthousiaste. Ce jeune homme, originairement hambourgeois qui ajouta le nom de Veimars à Löwe pour la meilleure sonorité, appartenait, comme compatriote et coreligionnaire, au cercle amical de Heine. ⁴ Loève-Veimars n'appartenait pas à ce type d'aventurier qui envahit Paris après la chute de Napoléon; pourtant il nageait très habilement avec le courant: il reconnut tous les avantages que signifiait à ce temps-là la propagation de la littérature allemande en France. Il traduisait Goethe, Zschokke, le journal de voyage de Heine, l'Obéron de Wieland, mais avant tout les oeuvres de Hoffmann.

Loève-Veimars commença ce travail en 1829, et il le finit en 1833. Le fait qu'il choisit le moment favorable, prouve son goût littéraire excellent: à ce temps-là Hoffmann était un écrivain en vogue à Paris. Un plagiateur bien connu de ce temps-là, Henri De Latouche /1785-1851/ reconnut de bonne heure l'attrait du romantisme allemand, et en 1828, sans mentionner le nom de l'auteur et sous le titre d'Olivier Brusson fit paraître Das Fräulein von Scudéry /1819-1821/, et les Français connurent en 1829 Die Elixiere des Teufels /L'élixir du Diable/, un roman /1815-1816/ de Hoffmann qui parut également sans le nom de l'auteur. La situation de Hoffmann se vit favorisée par un article enthousiaste dans Le Globe /le 2 août 1829./, dont l'auteur fut l'un des meilleurs historiens de la littérature, Jean-Jacques Ampère /1800-1864/.

Il faut reconnaître que le travail de Loève-Veimars fut excellent: il a abrégé là où il fallait; il a également adouci les excessivités du style en l'adaptant au goût français; il a inséré certains motifs et il a supprimé d'autres, comme l'exigeait la gallophobie bien connue de Hoffmann; et, en

exagérant les traits diaboliques, il a inventé des titres magnifiques: Contes fantastiques et Contes nocturnes /1833/.

A ce temps-là en France, ce fut la mode des romans à faire frémir: la magie noire et les motifs sataniques attiraient les lecteurs. On s'arrachait pour ainsi dire les oeuvres de Hoffmann, et la carrière singulière de l'auteur ne faisait qu'augmenter l'intérêt: de remanieur présenta Hoffmann comme somnambule qui passe ses nuits dans des tavernes pour y écrire ces nouvelles inspirées par l'insomnie et par l'alcool. "En lisant les souvenirs et les récits d'Hoffmann, - écrivit Loève-Weimars - il ne faut jamais oublier qu'il s'enivrait et qu'il puisait sa verve dans sa bouteille".⁵

En sa personne la vie vieillotte et médiocre du petit bourgeois allemand reçut de nouvelles lumières: des visions et des hallucinations peuplèrent les nuits: Cette contradiction fut épatante mais attirante en même temps: une véritable psychose des masses emporta non seulement les lecteurs, mais les experts aussi. D'après un recueil de nouvelles /Fantasiestücke in Callots Manier/, Ampère fêta en Hoffmann Callot, le génial graveur sur cuivre du commencement du 17^e siècle, l'auteur des Mille et une nuits, le Walter Scott allemand; et l'excessive George Sand s'écrit ainsi: "Aimable Théodor, facétieux Kreissler, Hoffmann! poète amer et charmant, ironique et tendre, enfant gâté de toutes les muses, romancier, peintre et musicien, botaniste, entomologiste, mécanicien, chimiste et quelque peu sorcier!"⁶

Après le succès des remaniements de Loève-Weimars, d'autres représentants de la littérature française s'essayaient à traduire Hoffmann, comme p. ex. Xavier Marmier /1809-1892/, Jacques Ancelot /1794-1854/ et d'autres. Le "fantastique" comme notion est partout présente: on écrit des opéras fantastiques, Berlioz compose la Symphonie phantastique, Nathalie Wailly et Jules

Janin écrivent leurs romans dans le style de Hoffmann, pour ne mentionner que quelques exemples.

Mais plus que les traductions et remaniements directs est l'importance du fait que plusieurs parmi les écrivains français subirent l'influence de Hoffmann. Ici, nous voudrions démontrer cette influence, cet effet en présentant deux grands écrivains et un écrivain de moindre importance: Alfred de Musset, Honoré de Balzac et Jules Janin.

4. L'influence de Hoffmann sur Musset a été plusieurs fois analysée par les historiens de la littérature, mais nous sommes d'avis que cette question n'est toujours pas définitivement décidée. Dans ce qui suit, nous ne voudrions démontrer que quelques influences de Hoffmann.⁷

La période romantique de Musset ne dura que relativement peu longtemps. Il est vrai qu'après 1828 il s'attacha au mouvement littéraire romantique du 2. Cénacle, mais ce n'est qu'après la mort de son père /le 8 avril 1832/ qu'il devint romantique au sens hoffmannien: il est tourmenté par des visions, et le jeune homme gâté par la vie et par l'amour se réfugie dans le mal du siècle.⁸ Dans cet état d'âme, Hoffmann lui arrive au moment favorable, dans les oeuvres duquel il découvrit des traits psychiques communs.

C'est dans l'activité dramatique de Musset qu'on peut démontrer avec la plus grande netteté les effets hoffmanniens. Dans sa première pièce déjà, La nuit vénétienne qui fut un échec à l'Odéon /Paris 1830/, nous trouvons des éléments hoffmanniens. Nous sommes dans la ville des gondoles, mais ces lieux n'ont pas d'importance dans cette pièce, comme ils n'en ont pas dans les autres non plus: L'Italie de Bettine, la Hongrie de Barberine ou la Sicile de Carmosine sont tous des paysages hoffmanniens ou shakespeariens: des pays de fées, où les fées

sont à la recherche des aventures dans les jardins éternellement fleuris et sous un ciel toujours bleu. Comme le dit Musset dans sa comédie "A quoi rêvent les jeunes filles": "La scène est où l'on voudra". L'effet de Hoffmann est dû plutôt à la similitude des personnages qu'à celle des éléments fableux: les personnages dessinés par une psychologie individuelle sont les représentants de telle ou telle situation, et l'un de ces personnages principaux /nommé par Musset "Le prince d'Eysenach"/ ressemble de façon surprenante au prince Irenäus d'un roman de Hoffmann: "Die Lebensansichten des Katers Murr" /1821/.

Maurice Rat analysateur raffiné de l'activité dramatique de Musset a déjà démontré que, dans les drames du poète "la laideur, la vieillesse n'y figurent pas; il est le royaume féérique et vrai, de l'éternelle jeunesse".⁹ Cette constatation est particulièrement valable pour la comédie Fantasio /1833/, dans laquelle il est le plus facile de démontrer, de façon convaincante, l'influence de Hoffmann. La pièce se joue à Munich, à la cour royale de Bavière, où l'on attend le futur gendre inconnu du roi le prince de Mantoue. Parmi les jeunes gens rôdant çà et là, on voit Fantasio qui, avec une inspiration facétieuse, se prend le rôle du feu fou du roi. Quant à la farce, le futur gendre s'y connaît également: il change de vêtement avec son page. C'est donc une comédie des erreurs qui se déploie sous nos yeux. La princesse Elisabeth ne souffre pas l'indescret prince pris pour un page, mais elle ne tolère pas son aide non plus. C'est Fantasio qui l'enlève de cette situation pénible: à l'aide d'un crochet, il enlève la perruque du prince qui se retire en faisant des menaces de guerre. Fantasio est emprisonné, mais devenu libre, il reste fou du roi: dans cette qualité ses débiteurs ne le chercheraient pas.

Déjà Jean Giraud avait aperçu que le personnage de

Fantasio ressemble fortement au chef-d'orchestre Johann Kreisler, personnage caractéristique de Hoffmann, qui - aussi dans Die Lebensansichten des Katers Murr - sauve du mariage la princesse Hedwig de façon analogue.¹⁰ Le personnage de Kreisler n'était pas inconnu pour le public français: la Biographie de Jean Kreisler parut en 1830. En outre la ressemblance des contenus, les caractères de Fantasio et de Kreisler se ressemblent aussi: tous les deux sont nobles, dénués d'égoïsme. L'avenir de Fantasio reste inconnu pour les spectateurs, il prend congé dans son vêtement de clown; toutefois on peut supposer qu'il deviendra quelqu'un. L'avenir de Kreisler ne se voit pas non plus: Hoffmann ne put pas achever son roman: ici tout est possible.

Hoffmann avait de l'influence non seulement sur l'auteur dramatique: c'est également au poète allemand que Musset emprunta le Revue fantastique; il lui emprunta également d'autres motifs voire personnages.¹¹

La poésie lyrique de Musset fut également influencée par Hoffmann, non seulement du point de vue des sujets, mais aussi de celui des impressions. On peut retrouver des traces hoffmanniennes même dans les oeuvres épiques - pleines de lyrisme - écrites dans les cercle "Cénacle": Portia en 1829 et le Saule en 1830. C'est encore plus sensible dans le grandiose poème épique reliant l'Est et l'Occident intitulé Namouna /Un spectacle dans un fauteuil, 1832./ portant le sous-titre "Conte orientale". Nous entendons par là non seulement le fait que Musset créa Don Juan, personnage de Namouna, d'après l'esprit d'un conte de Hoffmann, portant le même titre, mais aussi le fait que le poète français se réclame de lui, et de son idéal de musique, Mozart avec son autre idéal éternel, Shakespeare:

"Il /Don Juan/ en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique.
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,
Et que notre temps Shakespeare aurait trouvé. ¹²

Les rapports de Musset avec Hoffmann cessèrent au temps où commença son amour romantique avec George Sand /1833/, pourtant ces rapports n'étaient pas ceux de l'imitation ou bien de la copie. On le nommerait plutôt rapprochement, sympathie intuitive qui, au lieu de diminuer ses valeurs, les font augmenter, puisqu'il était toujours imbibé d'effets étrangers /et c'est valable pour Hoffmann aussi/: sa conception bien originale a supprimé tout ce qui ne lui convenait pas tout en retenant et s'incorporant inséparablement tout élément convenable.

5. Bien que Musset ne fût pas un poète romantique, il avait des années romantiques. Par contre, Honoré de Balzac est, pour le grand public, le plus grand écrivain du réalisme critique en France.

C'est pourquoi il est un peu surprenant de le voir parfois influencé par Hoffmann. Le plus approfondi des chercheurs d'aujourd'hui, Pierre Barbéris, examine cette question dans sa monographie ¹³ sur Balzac, et des savants allemands ont également examiné les relations des deux écrivains. ¹⁴

L'intérêt de Balzac pour Hoffmann n'est pas occasionnel et n'est pas dû au hasard: consciemment, il voulait créer un pont entre la littérature allemande et la littérature française. C'est démontré non seulement par le fait que les personnages allemands de ses romans sont en général sympathiques, mais aussi par une lettre écrite à Loève-Weimars dont nous citons l'extrait suivant: "Il y a quelques années, à l'exception de plusieurs

noms célèbres en Angleterre et en Allemagne, noms qu'il n'était pas permis d'ignorer, nous n'avions aucune connaissance de l'état de la littérature chez ces deux peuples".¹⁵

C'est l'élément fantastique, le mystérieux qui attirait Balzac dans les oeuvres de Hoffmann. Ainsi, tantôt il dessine un petit bonhomme qu'on pourrait tenir "pour échappé des contes d'Hoffmann",¹⁶ tantôt il dessine une étroite ruelle de Paris où se retrouve "le monde fantastique d'Hoffmann le Berlinoïse".¹⁷ Il ne nie pas qu'il connaît bien Hoffmann, même il le prouve avec une critique clairvoyante:

"J'ai lu Hoffmann en entier, il est au-dessous de sa réputation; il y a quelque chose, mais pas grand'chose; il parle bien musique; il n'entend rien à l'amour ni à la femme; il ne cause point de peur; il est impossible d'en causer avec des choses physiques".¹⁸

Dans certaines scènes de la première version de Gobseck, Barbéris croit découvrir l'influence hoffmannienne: dans les chapitres Scènes de la vie privée et Dangers de l'inconduite, Balzac crée, sous l'influence de Hoffmann, des êtres surnaturels qui deviennent ensuite des démons et des génies.¹⁹

Tout cela, ce n'est que les préparatifs. Die Elixiere des Teufels /1816/, roman de Hoffmann avait une grande influence sur les lecteurs et sur les écrivains aussi: Balzac n'en échappa point, et, dans Lettres sur Paris, il inséra L'élixir de longue vie, récit dont la préface tient Hoffmann pour auteur, en disant que le récit se trouve, selon le goût littéraire de l'époque, dans un almanach littéraire allemand, mais qui ne fut pas pris, plus tard, parmi les oeuvres de Hoffmann. Même une comparaison superficielle démontre que les deux Élixirs n'ont rien de commun, et que celui de Balzac n'est autre chose qu'une préparation de l'oeuvre capitale qui nous intéresse ici, Peau de Chagrin, renvoyant au maître allemand plutôt dans sa conception générale que dans ses détails.²⁰

Dans ce roman, Balzac voulait donner la critique de la révolution de juillet, comme les oeuvres de Hoffmann veulent critiquer le petit bourgeois allemand. Avec des moyens fantastiques, donc pas réalistes - pourrait-on émettre l'objection. Pourtant, on ne peut pas récuser d'office le fantastique en parlant de moyens réalistes: dans les circonstances données, l'écrivain s'en sert de façon bien fondée. La miraculeuse "peau de chagrin" de Balzac accomplit tous les désirs de son possesseur, mais les désirs prononcés raccourcissent sa vie. Cette idée fantastique entraîne le personnage principal, Raphaël, dans des situations, dans lesquelles le lecteur peut connaître en profondeur la vie de la France d'après révolution: les éléments fantastiques du roman favorisent la représentation convaincante des conflits sociaux, et en même temps avec les scènes surnaturelles et orgiastiques, ils épatent le lecteur tout en l'améliorant en même temps.²¹ Le but de Hoffmann était le même, mais il se servait des éléments fantastiques plutôt pour présenter ses héros dans les fers des forces démoniques, plus puissantes que les forces sociales.¹²

La vie littéraire de France n'était point ravie de voir cet effet hoffmannien: Le Mouvement reprocha à Balzac de s'être laissé tenter et d'avoir abandonné la réalité.²³ Émile Deschamps, dans sa critique "M. de Balzac" fait la même chose tout en analysant les différences de conception des deux écrivains: Hoffmann croyait en son art, en ses personnages, - par contre Balzac ne croit qu'en son époque où tout s'accélère: les inventions, les sciences naturelles dans une société sans conscience.²⁴ Un journaliste de province, Charles de Bernard s'y ajoute encore en accusant Balzac de plagiat: selon lui, Balzac aurait caché les idées sérieuses de Hoffmann dans une enveloppe bizarre.²⁵ Balzac se

défend en écrivant à Ch. de Bernard que personne n'a le droit de propriété sur un sujet: "Vous accusez peut-être légèrement la jeune littérature de viser à l'imitation des chefs-d'oeuvres étrangers. Croyez-vous que le phantastique d'Hoffmann n'est pas virtuellement dans Micromèges qui, lui-même, était déjà dans Cyrano de Bergerac, où Voltaire l'a pris? Les genres appartiennent à tout le monde, et les Allemands n'ont pas plus le privilège de la lune que nous celui du soleil et l'Écosse des brouillards ossianiques. Qui peut se flatter d'être inventeur? Je ne me suis vraiment pas inspiré d'Hoffmann que je n'ai connu qu'après avoir pensé mon ouvrage".²⁶

En outre Musset, Balzac et George Sand, d'autres aussi, les moins importants, subirent l'influence de Hoffmann. Parmi eux, nous voudrions présenter un seul, Jules Janin/1804-1874/, qui reflète - comme une goutte d'eau la mer - tout le développement de la vogue Hoffmann en France. Avec son roman L'âne mort et la femme guillotinée, il donne une parodie du romantisme, mais trois ans après, il écrit un essai sur Hoffmann, dont il devient l'admirateur: dans Hoffmann et Paganini, il compare les deux artistes démoniques.²⁷

Cela vaut la peine d'écouter l'écrivain français pour savoir ce qu'il pensait du romantique Hoffmann. Selon lui Hoffmann est un fantaste passionné, champion des couleurs, des voix, des formes, de la représentation artistique sous tous ses aspects, mais en même temps "il est avide poursuivant du rien sous toutes ses faces" /p. 272/. Pour soutenir cette affirmation, il dessine une image hardie en présentant Hoffmann dans une taverne où ce n'est que lui qui voit le spectacle de tous les soirs: la table a la noble fonction d'une scène et la cruche peut devenir selon les besoins, palais ou cabane. Ses démons lui obéissent

et lui présentent des opéras; c'est un monde qu'il a créé pour lui-même pour l'observer comme Dieu l'a fait le premier jour de la Création: c'est-à-dire seul. Mais peu à peu Hoffmann se fatigue; le monde privé de son sorcier s'effondre... On cherche Hoffmann - il est sous la table et il dort.

Cette conception de Janin est caractéristique de celle de sa génération: le miroir miraculeux déforme la réalité selon les goûts subjectifs, grâce à lui, nous avons un sorcier parfait qui crée le miracle lui-même: du rien tout un théâtre.

La génération de Musset, Balzac, Janin fut suivie bientôt par des poètes plus jeunes, imitateurs de Hoffmann, comme p. ex.: Aloysius Bertrand /1817-1841/, avec son roman fantastique Gaspard de la Nuit, fantaisies de Callot et de Rembrandt /1842/, ou bien Alphonse Karr /1808-1890/ avec Sous les Tilleuls, roman romantique.

Le personnage curieux et mystérieux de Hoffmann devint bien vite un héros actif à Paris: Henri Vernay Saint-Georges /1799-1875/ le mit en scène déjà en 1839 sous le titre de Chiara d'Hoffmann, puis Jules Barbier /1822-1901/ et Michel Carré /1819-1872/ présentèrent à Odéon Théâtre, à Paris, leur pièce Contes d'Hoffmann /1851/, qui, avec son succès, inspira le compositeur français, Jacques Offenbach /1819-1880/ à en composer son opéra /1875/. La partition ne fut trouvée que dans la succession d'Offenbach, ainsi l'opéra ne fut représenté que le 1^{er} février 1881, à l'Opéra Comique de Paris. Depuis ce temps-là, cet opéra fantastique est un succès d'argent rendement ne pour les théâtres. Parmi les personnages de Hoffmann, Olimpia /de la nouvelle intitulée Sandmann/ fut transformée - par Léo Delibes - en un ballet gracieux: Coppélia /1870/.

7. La "splendeur" de Hoffmann en France dura trente ans, avec une tendance de déclin, bien sûr, - et puis ce fut sa "misère". Celui qui a tant contribué à sa gloire, fut le souffre-douleur: c'est Loève-Weimars. L'attaque contre Hoffmann fut lancée par le

critique redoutable de ce temps: Philarète Chasles /1798-1873/: "Loève-Weimars a inventé Hoffmann et s'est moqué de nous: il a donné pour une traduction de l'allemand un arrangement très habile, piqué la curiosité blasée du vieux monde et fait naître la manie du fantastique... Vous pouvez voir dans l'introduction qui précède le très bon petit volume de M. Champfleury sur Hoffmann, comment notre jeune Parisien s'est mis à l'oeuvre pour le draper et faire son piédestal, comment il est parvenu à séduire et à attraper son public; quelle a été sa fiction; comment il a traduit sans traduire, exploité la circonstance, modifié ou plutôt supprimé le Hoffmann réel".²⁸

Mais le bouc émissaire avait échappé à la justice humaine: son sang inquiet l'a fait quitter la France depuis longtemps: il devint consul général de la France à Bagdad, puis à Caracas où il mourut en 1854.

Les reproches faites à Loève-Weimars étaient exactes du point de vue formel, mais pas de celui de l'essentiel: la vérité c'est que le personnage de Hoffmann fut inventé par le romantisme français, et, après que les vagues de celui-ci s'apaisèrent, le pantin romantique de Hoffmann - ajusté tant bien que mal - tomba en morceaux, - comme Olympia. La fiction est morte, mais il nous reste le grand poète original du romantisme E.T.A. Hoffmann qui exerce toujours son influence sur les générations d'après lui.

8. Le comble de l'influence allemande dans la littérature française fut Hoffmann, et Fernand Baldensperger /1871-1958/ dit à juste titre que cette influence fut plus grande que même celle de Goethe: "Même dans l'élite, il est certain que Goethe a suscité chez nous de moindre conflits que Shakespeare... et que la mode et la vogue ne se sont jamais emparées de son nom comme ceux d'Ossian ou de Hoffmann".²⁹ Pourtant, cette influence est comme un ruisseau qui cache; il se montre de temps en temps, ainsi

de nos jours aussi. Après la période du romantisme, on peut trouver des réminiscences hoffmanniennes chez Baudelaire, à la différence qu'il s'agit ici d'une médiation d'Edgar Allan Poe dont il traduisait les poésies. Dans sa préface de Poe, Baudelaire ne nie pas avoir fait la connaissance de Hoffmann par l'intermédiaire du congénial poète américain.

La popularité de Hoffmann diminua sensiblement à cause de l'intérêt scientifique du positivisme du 19^e siècle, non seulement en Allemagne, mais à l'étranger aussi. La première guerre mondiale, la crise de la conscience qui la suivit, puis le "Moi" perdu et la diffusion mondiale de la solitude et de l'aliénation lui rendèrent la popularité, d'abord par Proust, puis grâce à la philosophie existentialiste de Sartre, philosophie dont l'idée centrale c'est l'angoisse, la conscience du crime, à quoi s'ajoutent le désespoir et l'échec de l'existence humaine. Les courants d'esprit de l'Ouest, confus et contradictoires empruntèrent à Hoffmann en premier lieu son nihilisme /chez lui périphérique pourtant/ en se réclamant de son oeuvre comme "d'un romantisme perversi".

Espérons que les idées deviendront plus claires, et le temps viendra où le Hoffmann positif, synthèse des éléments romantiques et réalistes, aura de nouveau une influence stimulante sur les littératures de l'Europe.

Árpád BERCZIK

N o t e s

- 1, Reynaud, Louis: Le Romantisme des origines Anglo-Germaniques. Paris 1926., p. 240.
- 2, Reynaud, Louis: L'influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle. Paris 1922., p. 113.
- 3, La fortune de Hoffmann en France a été analysée par les Allemands ainsi que par les Français: Thureau, Gustav: Hoffmanns Erzählungen in Frankreich. Königsberg 1896.; Breuillac, Maurice: L'influence de Hoffmann en France. In: Revue d'histoire littéraire 1906-1907., pp. 427-435.; 1907., pp. 74-93.; Matthey, Louis: Essai sur la merveillance dans la littérature française depuis 1800. Lausanne 1915., pp. 79-86.
- 4, Heine, Heinrich: Sämtliche Werke., t. V., p. 300.; t. VII., p. 395.
- 5, Cité par Reynaud, L.: L'influence allemande..., p. 201.
- 6, Sand, George: Lettres d'un voyageur: le 2. sept. 1836., de Fribourg. Cité par Reynaud, L.: L'influence allemande... p. 202.
- 7, Giraud, Jean: A. de M. et trois romantiques allemands: Hoffmann, Jean Paul, Henri Heine. In Revue d'histoire littéraire 1911-1912.; Geyer, Wilhelm: A. de M. in seinem dramatischen Werk. Giessen, 1928.
8. Van Tieghem, Philippe: Le romantisme français. Paris 1968., p. 35.; Barine, Arvède: A. de M. Paris 1894., p. 25-35.
9. Théâtre d'A. de M. Paris 1964., p. 25.
10. Giraud, J.: O. cit., p. 218.
11. Mandach, André de: E.T.A. Hoffmanns und Jules Barbiers Darstellungen des musikalischen Robotmädchens "Olimpia", die Vorlagen zu Mussets Blandine. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, t. 68., 1968.
12. Premières poésies /1829-1835/, Paris 1884., p. 375.
13. Barbéris, Pierre: Balzac et le mal du siècle, t. I-II., Paris 1970.

14. Schopbach, Irene: Deutschland und die Deutschen im Urteil Honoré de Balzacs. Giessen 1923.; Hofmann, Ernst: E.Th.A. Hoffmann et la littérature française. Jahresbericht der Annenschule, Dresden 1913.; Thureau, Gustav: E.Th.A. Hoffmanns Erzählungen in Frankreich, Festschrift für Otto Schade. Königsberg 1896.; Hans-Georg Werner: E.T.A. Hoffmann, Berlin-Weimar 1971.
15. Feuilletons des journaux politiques, le 21 avril, 1830.
16. J'ai pris les citations dans l'édition de Balzac par Michel Lévy Frères, 1860 - 1876. Ici: Le Député d'Arcis, XIII., p. 126.
17. Splendeurs et misères des Courtisans, t. IX., p. 19.
18. Lettres, t. VII., nov. 1833.
19. Barbéris, P.: op. cit., p. 1119.
20. Giraud, Jean: L'École romantique française, Paris 1953., p. 103.
21. Barbéris, P.: Op. cit., p. 1444-45.
22. Werner, H.G.: Op.cit., p. 222.
23. le 24 février, 1832., cité par Barbéris, p. 1557.
24. Revue des Deux Mondes, 1831., t. IV., cité par Barbéris, P.: Op. cit., p. 1554.
25. Gazette de Franche Comté, le 13 août 1831.
26. Lettres, XXIV., p. 91.
27. Contes fantastiques et contes littéraires, Bruxelles 1832.
28. Journal des Débats, le 15 juillet 1860., cité par Reynaud, L. : L'influence allemande..., p. 203.
29. Fernand Baldensperger: Goethe en France, Paris 1920., p. 362.

GEORGES SAND ET LES HONGROIS

"Vive la République! quel rêve, quel enthousiasme et en même temps quelle tenue, quel ordre à Paris! j'en arrive, j'y ai couru, j'ai vu s'ouvrir les barricades sous mes pieds. J'ai vu le peuple grand, sublime, naïf, généreux, le peuple français réuni au coeur de la France, au coeur du monde, le plus admirable peuple de l'Univers." ¹ Si on ne savait pas que cette description enthousiaste de la révolution de 1848 à Paris est due à George Sand, on pourrait penser à Petőfi.

Vive la République! s'écrit Petőfi en mars 1848 à la nouvelle de révolution en France, et il continue: "Je restais là debout, immobile et muet, mais brûlant comme une colonne de feu... Je me précipitais à la capitale, j'y suis arrivé tremblant, à bout de souffle... L'enthousiasme était général, mais rien ne s'était encore passé." Le parallélisme des deux confessions n'est pas du hasard: tirer les conséquences des révolutions françaises, lire et aimer la littérature française était non seulement la mode, mais aussi le devoir des jeunes intellectuels hongrois dans les années 1840. "Nous tous étions des Français!" - dit Jókai, - et ce n'est pas du tout une exagération. L'enthousiasme pour la littérature et la philosophie françaises commence à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, puis, dans les années 1830, une nouvelle période s'ouvre dans l'histoire des relations franco-hongroises. Ce n'est plus en Autriche en premier lieu, mais en France que voyagent les grands person-

nages, écrivains et politiciens de la période des réformes, pour apporter en Hongrie les nouvelles de la culture développée de l'Europe. Ce sont eux qui font connaître à la Hongrie les oeuvres de Mme de Stael, de Chateaubriand et de Victor Hugo. C'est ainsi que le roman de Eötvös, grand écrivain de l'époque, "A Karthauzi" /Le Chartreux/ "est le premier retentissement de la nouvelle conception de Paris dans notre littérature et, à juste titre, une continuation hongroise de la ligne Manon Lescaut - Rousseau - Chateaubriand - George Sand." ²

Quelle est la raison de cet enthousiasme pour les romantiques français? Tout simplement le fait que les écrivains réformistes, les poètes de la Jeune Hongrie considèrent comme leurs modèles les écrivains français contemporains: leurs idées, réflexions et problèmes sont communs et presque chacun d'eux a un idéal français. Les jeunes radicaux sont les disciples de l'école "qui réunit - de Lamartine à Victor Hugo, de Dumas à Béranger - tout ce qui est beau comme esprit, hardi comme réalisation, touchant comme sentiment; tout ce qui enchante le coeur et l'âme. Le noble enthousiasme, la ferme conviction et les idéaux sublimes des écrivains français enchantent chacun ayant la jeunesse et de nobles idéaux" - écrit Jókai. "Nous lisions des livres français: L'histoire des Girondins de Lamartine, Le Démocrate de Tocqueville fut notre Bible; Petöfi adorait Béranger, j'ai trouvé mon idéal en Victor Hugo. Albert Pálffy fut notre Eugène Sue, Degré notre Paul de Kock, Józsi Irinyi fut notre Émile Girardin, et Albert Pákh notre Jules Janin." ³ Cette remarque de Jókai prouve un phénomène bien connu en sociologie littéraire:

un poète /comme p. ex. Béranger/ peut recevoir - pour une langue étrangère - de nouvelles lumières et de nouvelles appréciations, en fonction du goût et des conceptions politiques du nouvel environnement. Il est curieux de remarquer que cette citation ne contient pas le nom de George Sand, écrivain-femme la mieux connue et la plus féconde, la plus dénigrée et la plus méconnue. Pourtant, George Sand, représentante par excellence du romantisme, était bien présente dans l'opinion publique en Hongrie, il est donc utile de jeter un coup d'oeil sur son influence, immédiate et tardive, sur notre littérature.

Avant que ne paraisse en hongrois son premier roman /Lélia, 1842/, la presse hongroise mentionne plusieurs fois l'auteur. Comme premier, "Figyelmező" /un journal associé d'Athenaeum/ donne la critique de Mauprat, et il est intéressant de voir la date: 1837, donc la même année où le roman parut à Paris. Le rédacteur, Ferenc Schedel a une opinion favorable: "Voilà un récit très intéressant, dans un style brillant qui confirme entièrement la renommée de l'auteur. Le but de ce récit est de décrire les brutalités des seigneurs féodaux dont la France abondait tant avant 1789, contre l'épanouissement spirituel et moral du peuple, murissant sans être aperçu et préparant la révolution".⁴ Le critique reproche à l'auteur son imagination trop vive, mais il reconnaît que l'auteur déteste l'oppression du peuple, l'esclavage et l'aristocratie, et, à cause des vérités qui se trouvent dans Mauprat, il le considère comme le meilleur ouvrage de l'auteur.

Cette opinion objective, presque politique est bien surprenante. Il n'est pas difficile d'y découvrir les parallélismes avec les rapports sociaux en Hongrie, ainsi que l'insoutenabilité de ces derniers. Il est vrai que Athenaeum est un journal progressif qui, sous la direction de Bajza et surtout sous l'influence de Vörösmarty, a pour but d'élargir les connaissances scientifiques, de stimuler à lire et de former le goût. C'est à cette responsabilité que pense Vörösmarty en écrivant aux lecteurs: "Chaque époque a sa vocation: la nôtre sera peut-être éducatrice d'une époque plus heureuse où les âmes se déployant dès maintenant trouveront leur gloire." ⁵

Vörösmarty choisit avec soin les écrivains les plus progressifs de son temps, pour les publier: Béranger /1831/, Victor Hugo, Lamartine /1830/. C'est ainsi que George Sand est publiée à Athenaeum /1837/, la tâche de "Tudományos Gyűjtemény" /Collection Scientifique/ ayant été remplie. Bien sûr, l'image d'une George Sand admirée n'a pas reçu l'unanimité dans la presse hongroise de l'époque. Dans la critique de Schedel il y a également une phrase qui renvoie à cela: "Si George Sand avait toujours employé son talent et sa riche phantasie à raconter ses récits avec cette fidélité intérieure et avec cette vérité, si elle avait toujours décrit ses caractères comme elle le fait dans ce roman, - personne ne lui arracherait la première place parmi les romanciers de notre époque." ⁷

Ce ton continue chez plus d'un critique. On lui reproche /et sans raison, disons-le tout de suite/ de tomber dans des excès désagréables, "dégoûtants" et romantiques,

d'avoir une originalité gaspilleuse, et de se révolter inutilement contre la société et ses conventions.⁸ Les racontars s'occupent beaucoup de sa vie aventureuse, on l'appelle "femme diffamée, hermaphrodite livresque à visage de sphynx, phénomène curieux masqué en homme, une femme écrivain pipe à la bouche", qui "n'est pas capable de l'amour humain, seulement de sentiments de lion et de tigre".⁹

Si l'on songe à l'idéal féminin du public hongrois de l'époque /tendre, svelte, naïve et charmante, fine et idéalisée qui est prête à se faner, languissante plutôt qu'à lutter pour son propre bonheur/, on peut comprendre cette aversion de G. Sand, cette mécompréhension de son comportement singulier. La femme passive et schématique, conforme au goût prudhomme /"biedermeyer"/ cède difficilement la place à la femme émancipée.^{9a}

Malgré les "critiques" susmentionnées, d'autres traductions de Sand apparaissent en 1840. Après Lélia, c'est Indiana en 1843, Metella et Leone Leoni en 1844. Dans ces romans Sand souligne les droits de la femme aux sentiments et à la vie. De même elle témoigne de sa recherche éperdue du bonheur: l'amour libre comme le mariage ne lui apporte pas non plus le bonheur.

Ces oeuvres développent encore son "mythe" en Hongrie. Car Madame Dudevant ne reste pas du tout partiiale, elle ne se contente pas de décrire le triangle d'amour. Comme elle se dégage peu à peu du chaos des sentiments, elle subit l'influence des nouvelles tendances en politique. Son intérêt se tourne vers la vie publique, c'est la philosophie

socialiste qui l'intéresse. Ses romans tendencieusement socialistes sont également pleins de passion /comme les romans d'amour/, ses idées sont touchantes et utopistiques. Renan l'appelle "la harpe éolienne" de son époque, écrivain dont les livres seront les éternels témoins de "tous nos désirs, fois, idées et souffrances". ¹⁰

Elle est aussi "l'enfant du siècle", sentant la crise comme le sentaient les romantiques, mais sa foi et son enthousiasme le ressuscitent pour écrire Mauprat, "le rêve d'une vie tourmentée mais purifiée" ¹¹ Mauprat est déjà l'oeuvre d'un écrivain socio-politique, ce n'est pas du hasard que la censure ne permet pas la publication du roman en 1843. /C'est par ce roman que la Société Kisfaludy voulait commencer la série "Külföldi Regénytár" /Romans étrangers/. ¹² Ce fait prouve bien que l'opinion littéraire progressive prête à Sand une attention particulière et que dans la critique littéraire des années quarante, l'image de Sand est de plus en plus réelle: ses critiques hongrois trouvent bizarre sa vie et son comportement, mais en même temps ils estiment beaucoup son art. Ils soulignent qu'elle peut avoir l'effet le plus mouvant grâce aux moyens les plus simples, la représentation psychique est approfondie, la richesse de son style est fascinant dans ses récits aussi, "c'est la langue de Rousseau, pourtant elle a de nouveaux effets". ¹³

Un de ses admirateurs hongrois, entre dans le salon de Mme Dudevant pour la première fois le 24. juin 1842, décrit la femme célèbre en écartant d'elle toute mystification: "George Sand est de petite taille, un peu corpulente. Son

visage toujours beau est entouré d'une couronne de boucles; ses yeux sont beaux quoique un peu fatigués, ayant ces cernes que Balzac appelle "la croix d'honneur du sentiment"; sa bouche est fine et toute sa personnalité exprime la simplicité, la noblesse et la tranquillité de son caractère." ¹⁴ En dehors de cette description, l'écrivain d'une étude/il se nomme S/ donne une vue d'ensemble de la carrière de Sand, avec des remarques critiques sur son oeuvre, en écrivant: "Jusqu'ici, il y a de nombreuses critiques, mais elles touchent seulement les mots et non pas l'esprit; il y a beaucoup de fausses explication: et sa lapidation la rend plus grande encore." ¹⁵

Le fait que Sand est devenue "grande" et reconnue par les écrivains réformistes est prouvé par la proposition de la Société Kisfaludy concernant les traductions des meilleurs écrivains de la littérature étrangère: Scott, Bulwer, Hugo, Balzac et Sand. ¹⁶ Sa popularité est aussi grande que celle de Balzac. Elle jouit d'une popularité parmi ses lectrices hongroises, plusieurs commencent même à l'imiter. Julia Szendrey par exemple, amante puis femme de Petőfi, pour se distinguer des beautés tendres, naïves et angéliques, se fait couper les cheveux courts, à la façon de Sand, joue des études sentimentales de Chopin, et, en cachette, écrit des vers et un journal. ¹⁷ "J'ai besoin de l'amour, autrement je ne peux pas vivre. Mon âme se refroidit pour toujours s'il n'y a personne à brûler dans cette flamme qui me ronge et qui m'envahit les nerfs comme un fleuve de lave contraint à se dévorer ne trouvant pas d'objet à refléter cette flamme!" ¹⁸ Comme le montre ce récit pris dans le journal de Julia

Szendrey, l'idéal féminin du biedermeier se voit profondément changé même avant 1848. Les romans et les idées de George Sand avaient eu leur mission bien avant la révolution bourgeoise de 1848. Mais la plus grande tâche l'attend après la chute de la guerre d'indépendance.

Bien sûr, George Sand ne connaissait point les exigences de ses lecteurs hongrois. Elle prend part, très activement, aux événements de la révolution de 1848 à Paris, suit avec angoisse les tendances de droite, vers le nouveau pouvoir de la bourgeoisie. Désespérément, elle essaie, avec tous les moyens, d'encourager et d'enthousiasmer ceux qui en ont besoin: "La république, c'est la vie. Elle est perdue si les vrais amis du peuple s'endorment... Debout. Debout!"¹⁹ Pourtant, elle devient de plus en plus résignée et elle doit tirer ses conséquences: "Le peuple doit se gouverner avec le concours de tous, avec la bourgeoisie réactionnaire comme avec la bourgeoisie démocratique /.../ si la classe régnante n'entre pas dans une voix franchement démocratique /.../ il y aura une grande confusion et de grands malheurs, car le peuple n'est pas mûr pour se gouverner seul /.../ Nous aimons le peuple comme notre enfant /.../ Nous l'aimons comme l'on aime ce qui est malheureux, faible, trompé et sacrifié /.../ comme on aime ce qui est jeune, ignorant, pur encore, et portant en soi le germe d'un avenir idéal /.../"²⁰ Elle retourne donc à Nohant, pour consacrer toute sa vie à la protection des persécutés et des naufragés de la vie, "Dans les années qui suivent 1848, elle craint à la fois l'inintelligence du riche et le désespoir du pauvre". Et pourtant, elle ne perd pas sa foi, "George ne

s'est jamais lassée. Après la déconvenue de 1848, elle a continué à s'intéresser d'une manière efficace à la politique." Elle proclame la vérité dans tous ses romans et tous ses articles: "Le peuple saura se former. Et tous doivent l'y aider." Elle imagine un communisme idéal: "La vraie doctrine /du communisme/ n'est pas exposée encore, et ne le sera peut-être pas de notre vivant. Je la sens profondément dans mon cœur et dans ma conscience, il me serait impossible probablement de la définir, par la raison qu'un individu ne peut pas marcher trop avant de son milieu historique et qu'eussé-je la science et le talent qui me manquent, je n'aurais pas pour cela la divine clef de l'avenir /.../ Mon communisme suppose les hommes bien autres qu'ils ne sont mais tels que je sens qu'ils doivent être. /.../ L'idéal, le rêve de mon bonheur social, est dans des sentiments que je trouve en moi-même, mais que je ne pourrai jamais faire entrer par la démonstration dans des cœurs fermés à ces sentiments-là." 21

Dans ces pensées citées, il n'y pas mention de l'emploi de la force, le bonheur du peuple peut être imaginé sans sacrifices sanglants. Elle proclame cela avec une foi prophétique et franche.

On comprend donc que le vrai culte de Sand culmine chez nous dans la deuxième moitié du siècle, quand le romantisme et le courant populaire retrouvent leur jeunesse. Cette utopie, cette foi naïve en la victoire du peuple et du communisme avant la fin du siècle et cela sans effusion de sang, pouvait servir de remède aux lecteurs hongrois terrorisés par le pouvoir autrichien. Sand devient en Hongrie un écrivain à la mode pendant la période du despotisme /1849-1867/.

La presse hongroise des années cinquante, à peine restituée, s'occupe déjà d'une nouvelle appréciation de Sand. Pendant cette période-là où même une allusion politique est menacée par la répression autrichienne, le nom de Sand reflète une prise de position politique, car tout le monde sait qu'elle est la protectrice des persécutés et des émigrés de la révolution: elle a fait la connaissance de Kossuth exilé. La présentation de Sand, femme émancipée, - est un sujet préféré des journaux de mode, rédigés en premier lieu pour les femmes. Il est curieux, même amusant de voir comment cette femme-écrivain de réputation mondiale se transforme en un être féminin, moral et se consacrant à la famille. La curiosité sauvage devient une femme de bonnes moeurs, protectrice des aveugles, des vieillards et des enfants. Selon les journalistes, George Sand est une femme très cultivée qui sait coudre, étuver des compotes. Son extérieur n'a rien d'extraordinaire, mais correspond parfaitement à celui d'une femme bourgeoise, maîtresse de maison modeste. "Ses grands yeux rayonnent de tendresse rêveuse et de modestie féminine, et on doit répondre à ce regard par confiance et sympathie." 22

Ce portrait "attendrie" est bien sûr une exagération, mais il correspond au goût prudhommesque dirigé par la censure. /Ces revues de modes étaient destinées en premier lieu au grand public./ Il faut cependant souligner que ces mêmes journaux ont pour but de donner des appréciations sur les valeurs artistiques de G. Sand. Quelles sont, d'après la critique hongroise, les valeurs artistiques de Sand?

a/ Ces oeuvres représentent les passions humaines en profondeur, les caractères et la représentation psychique

sont excellents. Son imagination est inépuisable.

b/ Elle mélange, d'une manière magnifique, les couleurs sombres et la gaîté, la poésie et la philosophie. ²³

c/ Elle lutte contre toute grossièreté, frivolité et indifférence, contre l'amour-propre. Son premier principe, c'est la compassion, l'amour, capables même de créer une nouvelle société. Malheureusement, ses idées socialistes sont trop idéalisées et incapables de faire oublier le sang des deux révolutions.

d/ Son style est simple, mais plein de force et d'effets.

e/ Son vrai genre est le roman, le drame reste son côté faible. /Flamimnia, représenté le 24. octobre 1855 au Théâtre National de Budapest, fut un four complet./

La presse fait donc tout pour faire aimer l'art de George Sand.

Grâce aux opinions favorables, ses romans paraissent en série à partir des années cinquante, bien qu'il soit très difficile de traduire Sand qui "a le plus beau style français." ²⁶ Tous ces romans la montrent aux lecteurs hongrois sous plusieurs aspects, avec les sujets les plus variés, à partir de l'amour absolu jusqu'à la philosophie idéale du socialisme. Dans ces oeuvres il s'agit des divers degrés de la passion - de la mission des arts et de la musique /Consuelo/, - du sort des paysans et des représentants du peuple qui font le travail difficile des laboureurs et en profitent si peu /La Mare au Diable/. Les romans et les récits se suivent, d'inégale valeur: Sand est de plus en plus célèbre: elle trouve son chemin dans toutes les couches de la société. Ses héros et héroïnes sont

également tous des enfants du siècle. Leur foi inébranlable en l'amour idéal et au progrès de l'humanité, leurs luttes et leurs problèmes, leur haine ressentie envers le pouvoir de l'argent, leur faiblesse et leur force, - tout cela les rend inoubliables aux lecteurs hongrois de ce temps-là. Avec toutes ses vertus et toutes ses fautes, Sand est vraiment aimée chez nous à cette époque-là.

Les nécrologies de 1876 contiennent des superlatifs dans lesquelles elle fut une des étoiles les plus brillantes de la littérature française; le public et les littéraires de toutes les nations cultivées lui disent adieu d'un ton profondément touché ²⁸.

Cette femme-écrivain des Français, pleine d'esprit, reçoit enfin sa place bien méritée. Quelques années à peine après sa mort paraîtra la traduction d'une analyse psychologique dont le but est d'examiner son influence et de publier ses confessions. ²⁹

Cette femme exceptionnelle, ce talent exceptionnel, crut sincèrement que le rôle de l'écrivain est de montrer le monde tel qu'il devrait être. Elle était incapable de séparer son oeuvre de sa vie. C'est pourquoi son oeuvre est pleine de contradictions: romantisme et réalisme; c'est le flux musical des sentiments qui dirige le conte, et il est impossible d'y résister.

Sand croyait et enseignait que la vérité du coeur et de l'amour peut changer l'humanité, et que le premier devoir de l'écrivain, c'est de lutter pour la vérité des opprimés.

C'est là qu'il faut voir aussi le secret de sa renommée en Hongrie.

Piroska SEBE

Notes

1. G. Sand, Correspondance, t. VIII. Lettre à Ch. Poncy, 8. mars 1848., p. 330.
2. István Sötér: Magyar-francia kapcsolatok /Relations franco-hongroises/ Budapest, 1946., p. 132.
3. Op. cit., p. 141.
4. Románok /Romans/: Mauprat par G.S., Figyelmező /Journal associé de Athenaeum/, Pest 1837. /N^o 24, 24. déc./, pp. 368-369.
5. Mihály Vörösmarty: Az olvasókhöz /aux lecteurs/, Tudományos Gyűjtemény /Collection Scientifique/, 1828, N^o 1., p. 1.
6. V. note 4., p. 369.
7. Op. cit.
8. Cf.: A théâtre français et Sand György /Le théâtre français et George Sand/ par Rőjtöki/, Honművész 1839., t. II. N^o 90., p. 719.
9. George Sand /Madame Dudevant/, traduit de l'allemand par D.I. Literatura 1841, t. V.
- 9 a . Cf.: Béla Zolnai : A magyar biedermeier /Le goût prudhommesque en Hongrie/, Franklin
10. Cité par Albert Gyergyai: George Sand: Mauprat, Budapest 1974., p. 368.
11. Op. cit., p. 368.
12. La parution du roman fut précédée d'une longue attention; en 1842 /deuxième moitié/, Athenaeum fait allusion à une traduction par Ignác Nagy, - même il en publie quelques fragments.
13. Contes vénitiens par George Sand, Paris, 2 vol., Literatura, 1839. t. III.
L'Uscoque - Spiridon par G.S., Paris 1839., Literatura

- 1840., t. IV., p. 431.
- Andor Ligetfi: Élettörténet, Dudevant Auróra /Une Vie : Aurore Dudevant/ Regélő 1839., N° 71., p. 568.
14. S: Tanulmányok George Sand felett /Études de George Sand/ Világ 1842., N° 56 - 58., p. 455.
15. Op. cit., p. 463.
16. Kisfaludy Társaság Évtapjai /Annales de la Société Kisfaludy/ 1843., t. IV., p. 36.
17. Il est curieux de voir l'opinion de Petőfi concernant sa future femme: "Elle sera la couronne de toutes les femmes d'écrivains en Hongrie. En ma Julie, c'est l'esprit de G. Sand et le cœur de Juliette /de Shakespeare/ qui se voient réunis." /1847., lettre écrite à Gábor Kazinczy/
18. Julia Szendrey : Journal, le 2 décembre 1846 /Károly/
19. George Sand: Correspondance, t. VIII., Lettre à Charles Poncy, 28 mars 1848., p. 372.
20. George Sand: Correspondance, t. VIII., Lettre à Giuseppe Mazzini, 15 juin 1848., p. 516-517.
21. George Sand: Correspondance, t. IX. Lettre à Giuseppe Mazzini, 15 octobre 1850., p. 749.
22. Y : Sand György és művei /George Sand et son oeuvre/ Divatcsarnok 1855., N° 26., p. 501.
23. George Sand /auteur inconnu/, Hölgyfutár 1854., N° 258. Tudományok és politika s társas élet /"Sciences, politique et vie de société", Encyclopédie en II. tomes., Pest 1850., p. 454. Regényírók arcképei /Portraits d'écrivains/, Hölgyfutár 1857., N° 172., p. 463.
24. Károly Berecz: De George Sand, Hölgyfutár 1856., N° 144., p. 592.

25. Ferenc Salamon: Sand György Flaminia című színművéről /Flaminie, tragédie de George Sand/, Budapest Hírlap, 31. oct. 1855.

Il est intéressant de remarquer que l'opinion change vers la fin du siècle, en ce qui concerne les tragédies de G. Sand. On apprécie surtout Franco le Champi, Claudiet et Le presoir. "Ces oeuvres réunissent à un très haut niveau, l'action et les caractères. La motivation psychologique est excellente" /László Névy: A drámai középfaajok elmélete /Théorie des genres dramatiques/ A Kisfaludy Társaság Évkönyve /Annales de la Société Kisfaludy/, t. VIII., 1873., p. 294. On peut mieux comprendre cette opinion favorable en pensant à la mode des drames populaires chez nous vers la fin du siècle.

26. Pál Gyulai: Kolozsvári levelek /Lettres de Kolozsvár/ 1844. Gyulai Pál: Bírálatok, cikkek /Critiques, articles/ Akadémiai Kiadó 1961, p. 422.
27. Romans traduits en hongrois: Georges Sand: Lélia 1842. fordította Récsy Emil. Indiána 1843. fordította Récsy Emil. George Sand: Metella 1844. fordította Biró Miklós
Leone Leoni 1844. " "
Mont-Revêche fordította Récsy Emil
Pest, 1853. három kötet
Irodalmi Intézet /Emich Gusztáv/
A tücsök, népregény, fordította Fekete Sándor
Pest, 1857.
A tücsök, Falusi Életkép 5 felvonásban,
George Sand beszélya után írta Birchpfeiffer Sarolta, fordította Bulyovszkyné, 1859.

George Sand : Egy szegény lány története, fordította
Ágai Adolf, 2 kötet
Pest, 1861. /Ráth Mór/
A tudós neje /Valvedre/, fordította Toldi
István, 2 kötet
Pest, 1863. /Emich Gusztáv/
Antónia, fordította Gregus Ágost,
Pest, 1863. /Emich Gusztáv, A Kisfaludy-
Társaság kiadványa/
A hó-ember, fordította Szász Gyula,
3 kötet,
Pest, 1864. /Lauffer V./
A pokolgép, fordította Aranka
Pest, 1865. /Ráth Mór/
Consuelo, fordította Zomorfalvi, 3 kötet,
Budapest, 1876. Franklin Társaság
Jenny hugom, fordította Julia, 2 rész
Kolozsvár, 1875. /Stein J./
Flamarande, fordította Julia, regény 2 kötet.
Budapest, 1875. /Athenaeum/
A kis Grisette, fordította Csukási Józsefné,
Budapest, 1876. /Athanaeum/
Mariána, elbeszélés, fordította Julia
Kolozsvár, 1876.
A percemonti várkastély, fordította Julia,
Kolozsvár, 1876. /Stein J./
Az ördögmocsár, beszély, fordította Csukási
József,
1877. /Olcsó Könyvtár, szerkeszti Gyulai Pál/

George Sand: Césarine, fordította Rózsaági Antal, 2 kötet,
Kassa, 1877. Maurer A.

Leoni Leo, beszély, fordította Visi Imra
1878. /Olcsó Könyvtár/

28. + Sand György: Magyarország és a Nagyvilág, 1876. N^o 25.
18. juin.

29. D'Hausonville: Sand György /George Sand/ traduit par D.E.
Olcsó Könyvtár, Budapest, 1879. rédigé par
Paul Gyulai.

Un aspect du rapport du réel et du fantastique dans

La Peau de Chagrin de Balzac

Dans les oeuvres de jeunesse d'Honoré de Balzac deux tendances se manifestent qui sont contiguës et inséparables. La Peau de Chagrin, écrite en 1830 - et qui fera partie des Études Philosophiques lors de la rédaction de la Comédie Humaine - est également marquée par ces deux orientations: l'une fantastique et l'autre réaliste. L'analyse suivante essaiera de dégager les caractéristiques de l'écriture balzacienne sous cet aspect précis et restreint: celui du rapport des personnages romanesques et des éléments fantastiques du récit.

Balzac en 1830 a été sans doute marqué par les événements et par des aspirations de son époque. La révolution de 1830, les journées glorieuses de juillet se trouvent relatées dans le roman. S'il n'y avait que le récit de ces événements, le roman pourrait être facilement rangé parmi les romans réalistes de l'écrivain. Or, Balzac, pour raconter l'histoire de son héros, Raphaël de Valentin, utilise un moyen mystérieux, un talisman. L'invention de cette peau qui représente la vie et qui décroît proportionnellement à l'assouvissement des désirs de son propriétaire fait sortir le récit de l'ordinaire, du "réel". Alors, ce n'est pas seulement une réalité vécue qui influence l'écrivain, mais aussi certains courants philosophiques qui le poussent vers le genre fantastique. Parmi ces courants, la doctrine de Swedenborg a exercé une grande influence sur Balzac. Le théosophe et visionnaire suédois était connu en France par de nombreuses traductions, dont quelques unes figuraient dans

la bibliothèque de la famille Balzac.

Le genre fantastique naît parallèlement à des courants mystiques, comme une sorte de réaction contre l'esprit scientifique et positif. Né vers la fin du XVIII^e siècle il va de pair avec le romantisme et il connaît son épanouissement vers les années 30 du XIX^e siècle.

Le fantastique n'est pas à confondre avec le merveilleux. P.G. Castex définit le fantastique en le délimitant du merveilleux: "Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des fées, qui impliquent un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs".¹

Tz. Todorov attire notre attention sur le fait, que le genre fantastique côtoie très souvent l'allégorie. Il définit l'allégorie de la façon suivante: "Premièrement, l'allégorie implique l'existence d'au moins deux sens pour les mêmes mots; on nous dit parfois que le sens premier doit disparaître, d'autres fois que les deux doivent être présents ensemble. Deuxièmement, ce double sens est indiqué dans l'oeuvre de manière explicite: il ne relève pas de l'interprétation /arbitraire ou non/ d'un lecteur quelconque".²

Puis, il emploie cette définition pour la Peau de chagrin qu'il considère comme un exemple d'approche du fantastique et de l'allégorie. "Remarquons la complexité formelle de l'image: la peau est métaphore pour la vie, métonymie

pour le désir et elle établit une relation de proportion inverse entre ce qu'elle figure ici et là".³

Il relève également un fait très important concernant la signification de cet élément surnaturel, notamment:

"... Plusieurs personnages du livre développent des théories où apparaît cette même relation inverse entre la longueur de la vie et la réalisation des désirs. Ainsi le vieil antiquaire qui remet la peau à Raphael: "Ceci, dit-il d'une voix éclatante en montrant la peau de chagrin, est le pouvoir et le vouloir réunis. Là sont vos idées sociales, vos désirs excessifs, vos intempérences, vos joies qui tuent, vos douleurs qui font trop vivre".⁴ Cette même conception s'est trouvée défendue par Rastignac, ami de Raphael, bien avant que la peau ne fasse son apparition. Rastignac soutient qu'au lieu de se suicider rapidement ou pourrait, plus agréablement, perdre sa vie dans les plaisirs; le résultat serait le même. "L'intempérance, mon cher, est la reine de toutes les morts. Ne commande-t-elle pas à l'apoplexie foudroyante? L'apoplexie est un coup de pistolet qui ne nous manque point. Les orgies nous procurent tous les plaisirs physiques: n'est-ce pas l'opium en petite monnaie?" etc.⁵ Rastignac dit au fond la même chose: la réalisation des désirs mène à la mort. Le sens allégorique de l'image est indirectement mais clairement indiqué.

L'interprétation de Todorov tient compte de l'ensemble du roman. Il en existent d'autres, souvent très subjectives et généralisatrices. L'élément fantastique est parfois considéré comme "une faiblesse du génie de Balzac",⁶

parfois comme "l'élément le plus réaliste" du roman". 7

Aussi, il serait faux de diviser le roman en deux parties l'une qui serait fantastique et une autre réaliste 8. Le réel n'existe dans le genre fantastique que par rapport au fantastique, le fantastique est sans cesse confronté à la réalité. Le roman est donc dans son ensemble, fantastique. Les règles de ce genre sont définies par Todorov de la façon suivante: "D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle du lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'oeuvre: dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin, il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique". Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions." 9

Nous avons essayé de faire une analyse détaillée de toutes les apparitions du talisman dans le roman, aussi bien au niveau de l'énoncé que de l'énonciation.

Le fantastique est introduit dans un monde de personnes vivantes, réelles, dans un milieu naturel.

Raphael, le héros, entre dans un magasin d'antiquaire pour retarder l'heure de sa suicide. Il contemple une énorme richesse d'objets, qui ont un singulier effet sur lui. A ce moment il entre /et le lecteur le suit/ dans la sphère du fantastique. Il a une vision, les formes frémissent, sautillent, se détachent de leurs places, devant lui. "Mais ces phénomènes d'optique enfantés par la fatigue, par la tension de forces oculaires ou par les caprices du crépuscule, ne pouvaient effrayer l'inconnu". Il existe donc une explication rationnel à cette vision. Mais de toute façon ce phénomène singulier fait peur. c'est-à-dire une autre personne que le héros aurait certainement peur. La mention de la peur accompagne presque toujours l'apparition d'un élément fantastique.

L'entrée de l'antiquaire, ce vieillard magique, est également préparée par l'effet qu'il provoquera, avant même qu'il n'entre sur scène: "Tout à coup, il crut avoir été appelé par une voix terrible, et il tressaillit..." Le vieillard apparaît et "Cette apparition eut quelque chose de magique. l'homme le plus intrépide, surpris ainsi dans son sommeil, aurait sans doute tremblé devant ce personnage qui semblait être sorti d'un sarcophage voisin". Le spectacle étrange surprend le jeune homme, il demeure étourdi, "dominé par une croyance digne d'enfante qui écoutent les contes de leurs nourrices", puis, soudainement il commence à hésiter si ce qui se trouve devant ses yeux est de la réalité ou non: "Cette vision avait lieu dans Paris, sur le quai Voltaire, au dix-neuvième siècle, temps et lieux, où la magie devait être impossible". Le personnage et le lecteur restent donc hésitant.

L'introduction du talisman même est également accompagnée de faits réels et surnaturels: "Un morceau de chagrin accroché

sur le mur, et dont la dimension n'excédaient pas celle d'une peau de renard, mais, par un phénomène inexplicable au premier abord, cette peau projetait au sein de la profonde obscurité qui régnait dans le magasin des rayons si lumineux que vous eussiez dit d'une petite comète".

Il suit une description détaillée du talisman, si bien que le lecteur le voit dans tous ses détails.

Par effet magique du talisman, le premier vœux sera à peine prononcé qu'il se trouvera réalisé. Raphael en sortant du magasin de l'antiquaire rencontre trois jeunes gens qui l'emmènent à une orgie chez le riche Taillefer. Une rencontre fortuite avec les amis cet tout à fait possible, sans l'intervention d'un élément surnaturel; l'explication réelle existe, donc ici aussi. Vers la fin de cette soirée, après le récit de sa vie. Raphael, sous l'effet du vin, s'anime et s'écrit: "Je veux vivre maintenant! Je suis riche, j'ai toutes les vertus... J'ai souhaité deux cent mille livres de rente, je les aurai". Les convives ne croient pas à ses paroles, ils le voient ivre et ils continuent à plaisanter sur son état. Le lecteur hésite lui aussi, Peut-être s'agit-il tout simplement des paroles confuses de quelqu'un qui, après les excès de fatigue, a retrouvé les excès des plaisirs? Pourtant, le personnage semble bien croire à sa propre histoire, il parie de pouvoir prouver la force magique de son talisman et il en prend la mesure, c'est bien possible, car il s'agit d'un objet réel, décrit en tant que tel par l'auteur. Cela ne change rien à l'existence d'une force surnaturelle, à laquelle seul son possesseur croit. "J'ai souhaité deux cent mille livres de rente, n'est-il pas vrai? Eh! bien, quand je les aurai, tu

verras la diminution de tout mon chagrin".

Le lendemain, le notaire Cardot arrive et apporte l'héritage d'un oncle de Raphael. Voilà donc un événement inattendu, mais possible. Il existe donc une explication rationnelle de la réalisation du désir. La réaction de Raphael montre un nouveau glissement vers le surnaturel: "Une horrible pâleur dessina tous les muscles de la figure flétrie de cet héritier, ses traits se contractèrent, les saillies de son visage blanchirent, les creux devinrent sombres, la masque fut livide et les yeux se fixèrent. Il voyait la MORT".¹⁷ Mais l'hésitation subsiste, cette fois ressentie par le personnage aussi, car "... il s'écoutait respirer, il se sentait déjà malade, il se demandait: Ne suis-je pas pulmonique? Ma mère n'est-elle pas morte de la poitrine?"¹⁸ Puis tout au long du roman l'attitude des personnages reste sceptique à l'égard de la force surnaturelle de la peau. Emile n'y croit pas, il admet seulement, par plaisanterie, que Raphael possède un secret pour faire fortune. "Il ne te manque plus que de croire à La Peau de chagrin".¹⁹

Le marquis Raphael de Valentin devenu alors, s'intelle dans un des plus somptueux hôtels de Paris. Il possède toutes les richesses imaginables, pourtant, il est malheureux. Il doit renoncer à tous les désirs pour prolonger sa vie dont l'échéance est brève en dépit L'efforts surhumaine pour vivre sans désirs. Le personnage suivant qui entre en contact avec le talisman est Porriquet. Le vieux professeur rend visite à Raphael pour lui demander une faveur. Il a perdu son poste et il veut que son ancien élève lui trouve un emploi de proviseur dans un collège de province. Raphael l'écoute et sans y faire attention, il prononce les mots par politesse: "Je souhaite bien vivement que vous réussissiez". Tout de suite, l'effet surnaturel est

produit: "... Raphael se dressa comme un jeune chevreuil effraxé. Il vit une légère ligne blanche entre le bord de la peau noire et le dessin rouge; il poussa un cri si terrible que le pauvre professeur en fut épouvanté." ²⁰ Cette réaction étrange de jeune homme est prise comme le symptôme d'une maladie - il est épileptique - constate Porriquet. Mais il continue à douter: "Le vieillard se retira, pénétré d'horreur et en proie à de vives inquiétudes sur la santé morale de Valentin. Cette scène avait pour lui quelque chose de surnaturel. Il doutait lui-même et s'interrogeait comme s'il se fut réveillé après un songe pénible". ²¹

Il suit le récit de la rencontre avec Pauline. La jeune fille pauvre est devenue riche par le retour de son père des Indes. Raphael peut donc l'aimer, car il ne conçoit l'amour que dans la richesse: "Je veux être aimé de Pauline, s'écria-t-il le lendemain matin en regardant le talisman avec une indéfinissable angoisse. La Peau ne fit aucun mouvement, elle semblait avoir perdu sa force contractile, elle ne pouvait sans doute pas réaliser un désir accompli déjà". ²²

Pendant un certain temps, tout va très bien, les amoureux vivent dans le bonheur, ils préparent leur mariage. Mais un jour Raphael est pris d'une inquiétude soudaine: "Quand il fut assis dans son fauteil, près de son feu, pensant à la soudaine et complète réalisation de toutes ses espérances, une idée froide lui traversa l'âme comme l'acier d'un poignard parce une poitrine, il regarda la Peau de chagrin, elle s'était légèrement rétrécie". ²³

Il décide alors de se libérer de ce talisman maudit, il le jette dans un puits de son jardin. Il continue pendant un certain temps sa vie insoucieuse avec Pauline comme si par la disparition du talisman sa valeur surnaturelle pouvait

est très important au moment de l'irruption de l'élément fantastique dans le monde réel. Cet effet se réalise chaque fois en trois phases. D'abord, il y a une préparation. Le récit suit son débit normal et brusquement un certain vocabulaire apparaît ayant une fonction prémonitoire, l'intrusion est annoncée.

Exemple: Raphael tressaillit avant de voir l'antiquaire, son apparition a quelque chose de magique. "Il ferma les yeux, les rayons d'une vive lumière l'éblouissaient; il voyait briller au sein des ténèbres une sphère rougeâtre dont le centre était occupé par un petit vieillard qui se tenait debout et dirigeait sur lui la clarté d'une lampe. Il ne l'avait entendu ni venir, ni se mouvoir".³³ C'est le glissement vers le fantastique qui caractérise la phase de la préparation.

L'intrusion elle-même constitue est la deuxième phase. La description de celle-ci est toujours détaillée, et racontée sur un ton naturel, comme si tout était normal. On est dans le domaine du fantastique, où déjà tout est naturel et réel, les événements suivent leurs propres lois. Pourtant, cette phase ne peut durer longtemps, autrement on quitterait le domaine du fantastique pour entrer dans celui du merveilleux. Il faut maintenir l'hésitation par une oscillation entre le réel et le fantastique.

Ainsi, l'aspect du vieillard n'est pas surnaturel ou fantastique. Il est un peu étrange, c'est sûr, mais l'étrangeté de sa physionomie ne dépasse pas celle d'un homme très vieux. Or, Raphael reste encore dans le domaine du surnaturel: "Le moribond frémit en pressentant que ce vieux génie habitait une sphère étrangère au monde..."³⁴ A partir de ce moment il y a une oscillation sans cesse entre le fantastique et le naturel. Il faut maintenir l'hésitation, car le genre l'exige; les

personnages et le lecteur doivent partager l'incertitude. "S'il /Raphael/ se laissa momentanément dominer par une croyance digne d'enfants qui écoutent les contes de leurs nourrices, il faut attribuer cette erreur au voile étendu sur sa vie et sur son entendement par ses méditations, à l'agacement de ses nerfs irrités, au drame violent dont les scènes venaient de lui prodiguer les atroces délices contenues dans un morceau d'opium" ³⁵ Pourtant, il sait bien, qu'au dix-neuvième siècle, sur le quai Voltaire, la magie devait être impossible. "Il trembla donc devant cette lumière et ce vieillard, agité par l'inexplicable pressentiment de quelque pouvoir étrange; mais cette émotion était semblable à celle que nous avons tous éprouvée devant Napoléon, ou en présence de quelque grand homme brillant de génie et revêtu de gloire". ³⁶

La troisième phase est l'effet provoqué par l'événement surnaturel. Un grand nombre de mots qui se réfèrent à la peur correspondent surtout à cette troisième phase. Les verbes sont: effrayer, avoir peur, éprouver une émotion profonde, de l'angoisse etc. Les adjectifs: horrible, terrible, surnaturel, singulier etc. La locution "je ne sais quoi" intervient également très souvent, surtout dans la phase de la préparation.

Après une longue conversation avec l'antiquaire, Raphael accepte le talisman. Le vieillard le quitte avec une menace terrible: "vous avez signé le pacte, tout est dit. Maintenant, vos volontés seront scrupuleusement, mais aux dépens de votre vie. Le cercle de vos jours, figuré par cette Peau se resserrera suivant la force et le nombre de vos souhaits, depuis le plus léger jusqu'au plus exorbitant." ³⁷ Les paroles de l'antiquaire ne font plus peur à Raphael. Il quitte le magasin et nous quittons avec lui le domaine fantastique, pour retourner dans le monde réel, celui des jeunes intellectuels-révolutionnai-

il revenait sans cesse." ²⁹ Il a peur mais il n'est plus temps de faire des excuses. En tirant au hasard, Raphael atteint son adversaire au coeur, pendant que la balle du marquis brise un branche de seule. Ensuite, le talisman n'est pas plus grand qu'une petite feuille de chêne. Encore une fois, l'élément surnaturel est introduit par l'évocation de l'effet qu'il provoque, par la peur ressentie par des personnages présents. En même temps l'événement surnaturel peut avoir une explication naturelle : on peut toucher un but par hasard, une mort peut être provoqués par un choc psychologique.

Raphael éprouve une aversion profonde pour la société et il se retire dans une petite cabane des Monts-Dor. C'est là où il vit ses dernières semaines. Toujours très malade d'après l'avis du vieillard et de la jeune femme qui le soignent. Sur la route, se dirigeant vers cet endroit, un dernier événement surnaturel survient. La calèche de Raphael passe devant une fête de village. "Semblable aux moribonds impatients du moindre bruit. Raphael ne put réprimer une sinistre interjection, ni le désir d'imposer silence à ces violons, d'anéantir ce mouvement, d'assourdir ces clameurs, de dissiper cette fête insolente. Il monta tout chagrin dans sa voiture. Quand il regarda sur la place, il vit la joie effarouchée, les paysannes en fuite et les bancs déserts ... Il tombait à torrents une de ces fortes pluies que les nuages électriques du mois de juin versent brusquement et qui finissent de même. C'était chose si naturelle, que Raphael après avoir regardé dans le ciel quelques nuages blanchâtres emportés par un grain de vent, ne songea pas à regarder sa Peau de chagrin." ³⁰

Raphael, au bout de ces forces, retourne chez lui pour y mourir, Il retrouve Pauline, désespérée, toujours très

amoureuse de lui. Il révèle son secret à Pauline : "Raphael tira du dessus son chevet le lambeau de la Peau de chagrin, fragile et petit comme la feuille d'une pervenche, et le lui montrant : - "Pauline, belle image de ma vie, disons-nous adieu", dit-il.

- Adieu? répéta-t-elle d'un air surpris.

- Oui. Ceci est un talisman qui accomplit mes désirs, et représente ma vie. Vois ce qu'il m'en reste. Si tu me regardes encore, je vais mourir". ³¹

Pauline le croit devenu fou, prend le talisman l'examine, regarde son amant qui s'élance vers elle dans un dernier désir.

Après l'analyse de toutes les apparitions de la Peau de chagrin dans le roman, nous pouvons formuler les conclusions suivantes:

1^o Le talisman en tant qu'objet réel, physique, existe dans le récit, décrit par l'auteur dans tous ses détails, il est vu, touché, examiné par d'autres personnages.

2^o Seul son possesseur croit à sa force surnaturelle, pour les autres, bienqu'il existe, il ne possède pas d'autres valeurs que celle de son existence.

3^o Chaque fois où un désir de son possesseur sera réalisé, une explication en est donnée. La réalisation du désir est toujours possible qu'on peut expliquer par des causes naturelles, mais qui très souvent tient du hasard, qui est attaché à un événement innattendu. ³²

Ces conclusions relèvent du plan de l'énoncé. Or, au niveau de l'énonciation, il y a des faits de style qui soulignent d'une façon très nette les côtés fantastiques du récit. Il s'agit d'un effet spécial provoqué par l'auteur et exercé sur le lecteur et sur les personnages. La présence et l'accord des deux

est très important au moment de l'irruption de l'élément fantastique dans le monde réel. Cet effet se réalise chaque fois en trois phases. D'abord, il y a une préparation. Le récit suit son débit normal et brusquement un certain vocabulaire apparaît ayant une fonction prémonitoire, l'intrusion est annoncée.

Exemple: Raphael tressaillit avant de voir l'antiquaire, son apparition a quelque chose de magique. "Il ferma les yeux, les rayons d'une vive lumière l'éblouissaient; il voyait briller au sein des ténèbres une sphère rougeâtre dont le centre était occupé par un petit vieillard qui se tenait debout et dirigeait sur lui la clarté d'une lampe. Il ne l'avait entendu ni venir, ni se mouvoir".³³ C'est le glissement vers le fantastique qui caractérise la phase de la préparation.

L'intrusion elle-même constitue est la deuxième phase. La description de celle-ci est toujours détaillée, et racontée sur un ton naturel, comme si tout était normal. On est dans le domaine du fantastique, où déjà tout est naturel et réel, les événements suivent leurs propres lois. Pourtant, cette phase ne peut durer longtemps, autrement on quitterait le domaine du fantastique pour entrer dans celui du merveilleux. Il faut maintenir l'hésitation par une oscillation entre le réel et le fantastique.

Ainsi, l'aspect du vieillard n'est pas surnaturel ou fantastique. Il est un peu étrange, c'est sûr, mais l'étrangeté de sa physionomie ne dépasse pas celle d'un homme très vieux. Or, Raphael reste encore dans le domaine du surnaturel: "Le moribond frémit en pressentant que ce vieux génie habitait une sphère étrangère au monde..."³⁴ A partir de ce moment il y a une oscillation sans cesse entre le fantastique et le naturel. Il faut maintenir l'hésitation, car le genre l'exige; les

personnages et le lecteur doivent partager l'incertitude. "S'il /Raphael/ se laissa momentanément dominer par une croyance digne d'enfants qui écoutent les contes de leurs nourrices, il faut attribuer cette erreur au voile étendu sur sa vie et sur son entendement par ses méditations, à l'agacement de ses nerfs irrités, au drame violent dont les scènes venaient de lui prodiguer les atroces délices contenues dans un morceau d'opium"³⁵ Pourtant, il sait bien, qu'au dix-neuvième siècle, sur le quai Voltaire, la magie devait être impossible. "Il trembla donc devant cette lumière et ce vieillard, agité par l'inexplicable pressentiment de quelque pouvoir étrange; mais cette émotion était semblable à celle que nous avons tous éprouvée devant Napoléon, ou en présence de quelque grand homme brillant de génie et revêtu de gloire".³⁶

La troisième phase est l'effet provoqué par l'événement surnaturel. Un grand nombre de mots qui se réfèrent à la peur correspondent surtout à cette troisième phase. Les verbes sont: effrayer, avoir peur, éprouver une émotion profonde, de l'angoisse etc. Les adjectifs: horrible, terrible, surnaturel, singulier etc. La locution "je ne sais quoi" intervient également très souvent, surtout dans la phase de la préparation.

Après une longue conversation avec l'antiquaire, Raphael accepte le talisman. Le vieillard le quitte avec une menace terrible: "vous avez signé le pacte, tout est dit. Maintenant, vos volontés seront scrupuleusement, mais aux dépens de votre vie. Le cercle de vos jours, figuré par cette Peau se resserrera suivant la force et le nombre de vos souhaits, depuis le plus léger jusqu'au plus exorbitant."³⁷ Les paroles de l'antiquaire ne font plus peur à Raphael. Il quitte le magasin et nous quittons avec lui le domaine fantastique, pour retourner dans le monde réel, celui des jeunes intellectuels-révolutionnai-

res, celui du plaisir, de la richesse, du bien-être.

Lors de la deuxième apparition du talisman, Raphael apprend qu'il est héritier d'une grande fortune. La nouvelle est annoncée par le notaire - c'est un fait réel, - mais il pressent déjà sa tragédie. "En ce moment, Raphael se leva soudain en laissant échapper le mouvement brusque d'un homme qui reçoit une blessure".³⁸ L'intrusion est préparée par cette réaction du personnage. Puis, il y a l'intrusion du fantastique - un fait surnaturel: "Raphael étendit promptement sur la table la serviette avec laquelle il avait naguère mesuré la Peau de chagrin. Sans rien écouter, il y superposa le talisman, et frissonna violemment en voyant une petite distance entre le contour tracé sur le linge et celui de la Peau."³⁹ L'effet provoqué par cet événement n'eut pas senti pareillement chez tous les participants, car seul le héros croit à la force surnaturelle de son talisman. Pour les autres il n'y a rien d'étonnant d'avoir hérité une fortune.

Nous pourrions continuer l'énumération des exemples, en reprenant chaque apparition du talisman, mais nous croyons que ces deux suffisent pour démontrer ce procédé de l'écriture balzacienne. En tout cas, ces trois phases peuvent être identifiées chaque fois où le talisman fait son apparition au cours du récit.

L'étude du rapport des personnages romanesques et de l'élément fantastique semble donc prouver notre hypothèse : il n'y a pas d'opposition entre le réel et le fantastique, il n'existent pas de parties fantastiques et de parties réalistes; le fantastique constitue l'essentiel du roman aussi bien que le réel. Si on enlève le fantastique il n'y a plus de roman. Le fait que certains personnages ne participent pas du fantastique ne change rien à cette constatation fondamentale.

Éva MARTONYI

NOTES

- 1, Pierre-Georges CASTEX, Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Corti, 1962, p. 8.
- 2, Tzvetan TODOROV, Introduction à la littérature fantastique, Seuil, 1970, pp. 68-69.
- 3, TODOROV, op. cit. p. 72.
- 4, Ibid.
- 5, Ibid.
- 6, André WURMSER, La Comédie inhumaine, Gallimard, 1964
- 7, Georges LUKÁCS, Balzac et le réalisme français, Maspero, 1960
- 8, Linda RUDICH, Une interprétation de La Peau de Chagrin, dans l'Année Balzacienne, 1971 pp. 205-235.
- 9, TODOROV, op. cit. pp. 37-38.
- 10, Honoré de Balzac, LA PEAU DE CHAGRIN, Gallimard, 1966, p. 43.
/P. de Ch. par la suite/
 - 11, P. de Ch. p. 44.
 - 12, P. de Ch. p. 45.
 - 13, P. de Ch. p. 47.
 - 14, P. de Ch. p. 51.
 - 15, P. de Ch. p. 217.
 - 16, P. de Ch. p. 220.
 - 17, P. de Ch. p. 226.
 - 18, P. de Ch. p. 227.
 - 19, P. de Ch. p. 229.
 - 20, P. de Ch. p. 241.
 - 21, P. de Ch. p. 242.
 - 22, P. de Ch. p. 252.
 - 23, P. de Ch. p. 261.
 - 24, P. de Ch. p. 265.
 - 25, P. de Ch. p. 292.

- 26, P. de Ch. p. 298.
- 27, P. de Ch. p. 308.
- 28, P. de Ch. p. 318.
- 29, P. de Ch. p. 319.
- 30, P. de Ch. p. 336.
- 31, P. de Ch. p. 342.
- 32, P. de Ch. p. 45.
- 33, P. de Ch. p. 46.
- 34, P. de Ch, p. 47.
- 35, Ibid.
- 36, P. de Ch. p. 59.
- 37, P. de Ch. p. 226.
- 38, Ibid.
- 39, P. de Ch. p. 360.

LES SUBORDONNÉES ADNOMINALES EN FRANÇAIS:
QUELQUES CRITÈRES D'EXAMEN

1. Les grammaires descriptives du français ainsi que les dictionnaires traitent, parfois avec une grande abondance de détails, des compléments régis par les verbes et par les adjectifs, mais les indications sur les compléments adnominaux - c'est-à-dire régis par les substantifs - sont incomplètes, voire insuffisantes. Quant à la cause de ces lacunes, on peut s'en douter: le verbe et l'adjectif ont à peu près la même fonction descriptive dans la prédication /cf. la distinction entre le prédicat "qualificatif" et le prédicat "identificateur" en hongrois: BALOGH - GÁLFFY - J. NAGY, p.295./.

Cependant on aurait grand besoin d'une description détaillée des compléments adnominaux, surtout du point de vue pratique: le seul ouvrage qui en apporte quelques exemples est un dictionnaire à destination pédagogique /BONNARD - LEISINGER - TRAUB/.

En dehors de cela, une présentation systématique des subordinnées adnominales aurait un intérêt théorique: ce n'est qu'après avoir reconnu toutes les structures adnominales possibles qu'on puisse définir les particularités et les classes sémantiques des substantifs opérateurs /substantifs admettant comme complément un infinitif ou une complétive/.

2. Les substantifs régissant un infinitif ont été examinés par RÉFÉROVSKAÏA-VASSILIÉVA /I., pp.328-333./ et STEINBERG /pp.219-221./. WAGNER et PINCHON analysent les différentes fonctions syntaxiques remplies par l'infinitif complément du nom /p.455./.

Selon RÉFÉROVSKAÏA et VASSILIÉVA /dont la grammaire est la plus riche en détails concernant notre sujet/, de + infinitif apparaît après

1/ les substantifs verbaux, formés de verbes qui peuvent régir un infinitif,

2/ les substantifs qui sont liés à des locutions impersonnelles /p.ex. nécessité: il est nécessaire/,

3/ les substantifs, provenant des adjectifs dont le sens peut être complété par un infinitif,

4/ les substantifs indiquant toutes sortes de circonstances qui peuvent accompagner une action /p.ex. temps, moyen, méthode, condition, etc./,

5/ les substantifs tels que propriété, particularité, nature: "Le sujet de l'infinitif y coïncide avec le possesseur ou le porteur de ce qui est exprimé par le substantif. Le rapport de possession peut s'exprimer de manières différentes": les verbes tels que avoir, prendre, recevoir, les pronoms possessifs ou personnels, même le sens de la phrase peuvent nous aider à "relever le 'sujet' de l'infinitif ..."

Enfin, à + infinitif "apparaît à la place de de + infinitif, après les mêmes substantifs, ayant la même signification: il apporte l'idée de direction, de tendance, d'aspiration." /I., pp.329-330./

Les grammaires qui font mention des complétives adnominales sont d'accord sur la signification largement abstraite du substantif régissant: KELEMEN, p.126.; WARTBURG - ZUMTHOR, p.77.; RÉFÉROVSKAÏA - VASSILIÉVA II., pp.228-229. Cette dernière grammaire s'occupe également de la parenté entre ces complétives et les relatives.

"On peut toutefois considérer - écrivent WARTBURG et ZUMTHOR - que la complétive sert ici de complément d'objet à une idée verbale impliquée dans le nom dont elle dépend, ou dans le groupe syntaxique /sujet - verbe, verbe - complément/ où figure ce nom: le bruit se répandit qu'on l'avait arrêté /le bruit se répandit forme une unité sémantique signifiant on raconta/; - en partant, il exprima l'espoir que les adversaires se réconcilieraient /il exprima l'espoir tient lieu de il dit: j'espère/..."

Dans ces cas, le nom est toujours précédé de l'article défini ou d'un démonstratif /GREVISSE, p.1038.; GROSS, p.155./.

3. Ce sont là des constatations ayant une évidence indéniable. Pourtant, des observations isolées et concrètes contredisent parfois ces régularités à valeur trop générale, ou bien elles relèvent parfois des phénomènes dont l'explication reste toujours obscure.

Comment expliquer par exemple les différences entre les exemples suivants:

- /1/ Il se sentait en appétit de goûter ce plat /K/ vs.: Il se sent de l'appétit à goûter ce plat /K/;
- /2/ Il a l'art de disparaître au moment où l'on a besoin de lui /DFC/ vs.: Son art à se faire remarquer est exceptionnel /K/;
- /3/ Il a eu l'audace de me contredire /PR/ vs.: Son audace à me contredire m'a frappé /K/.

D'après le premier exemple, on peut rejeter l'hypothèse selon laquelle le substantif seul aurait un rôle opérateur. Pourrait-on parler d'un effet de l'introducteur du nom? Mais alors qu'est-ce qui expliquerait les différences là où il y a le même introducteur:

/4/ Son audace à me contredire m'a frappé /K/ vs.: Sa chance de partir est grande /K/.

Après les substantifs scrupule et soulagement par exemple, toutes les structures à l'infinitif /présent, passé, passif/ sont possibles, cependant ce n'est que le substantif scrupule qui puisse régir une complétive, on ne sait pas trop pourquoi:

/5/ Je ne ferais aucun scrupule de le tuer comme un chien /PR/;

Notre soulagement de vous voir en bonne santé est grande.

/6/ Il se fait scrupule d'avoir commis une faute;

Son soulagement d'avoir bien accompli sa mission est visible /K/.

/7/ Il se fait scrupule d'avoir été accepté comme directeur /K/;

Son soulagement de ne pas être renvoyé était grand.

/8/ Le scrupule que son ami ait commis une erreur l'inquiète /K/;

mais une phrase *Le soulagement que + indicatif ou subjonctif est impossible.

Il serait également intéressant de connaître les règles définissant l'emploi des modes dans une complétive adnominale:

/9/ Sa chance de partir est grande /K/, et:

Sa promesse de partir nous a rassurés /K/ cf.:

La chance que son fils ait réussi à l'examen l'aveugle /K/, et:

La promesse qu'il partirait nous a rassurés /K/.

Notons enfin que parfois il n'y a pas de différences entre les structures choisies:

/10/ Sa gêne à/de s'exprimer en français m'étonne /K/;

/11/ Il éprouve une certaine gêne à/d'avoir menti /K/.

4. Il nous paraît donc qu'au lieu des constatations intuitives et des observations isolées il y aurait besoin d'une

analyse systématique d'un grand nombre de données. Nous adoptons entièrement l'idée de GROSS /2/ /p.9.sqq./: "l'approche très répandue que nous critiquons et que nous nous proposons de remplacer, consiste essentiellement à effectuer des observations isolées dans des régions différentes de la structure linguistique. Ces observations ne sont jamais systématiques et les 'trous' qui les séparent ne sont pas explorés empiriquement. Les constructeurs de modèles laissent à l'induction le soin de combler ces trous."

Pour une analyse de l'ensemble des données empiriques, nous avons pensé à utiliser des tableaux distributionnels: ainsi nous pourrions essayer d'établir une classification élémentaire des substantifs opérateurs.

La première question que nous nous sommes posée a été de savoir quel est le nombre approximatif des substantifs susceptibles de régir un infinitif ou une complétive.

D'après nos examens statistiques, 1 pour 100 des substantifs seulement peuvent nous intéresser ici. Selon les critères mentionnés de RÉFÉROVSKAÏA - VASSILIÉVA, nous avons examiné 3000 substantifs /500 commençant par A, 1000 du début de la série en C, 500 du début et 500 de la fin de la lettre P, et enfin 500 substantifs commençant par R/. Parmi ceux-ci, il n'y avait qu'une soixantaine à être pris en considération au premier coup d'oeil, - ensuite l'examen des structures réelles a réduit ce nombre de moitié environ. Nous pensons donc que parmi les quelques 30 000 substantifs d'un dictionnaire comme PETIT ROBERT, il n'y a guère plus de 300 à être examiné de plus près. Ce serait quand même un corpus suffisant, étant donné qu'il s'agit de substantifs relativement fréquents.

Les listes de DRAŠKOVIC /pp.131. et 143./ et de STEINBERG /pp.220-221./ nous ont servi de base pour trouver les 300 sub-

stantifs: nous avons complété ces listes en y ajoutant les substantifs découverts au cours de notre examen statistique; nous y avons également ajouté ceux que nous avons trouvés grâce à une méthode d'extrapolation lexicale /surtout synonymique/.

Dans ce qui suit, nous présentons, à titre d'exemple, quelques douzaines de substantifs opérateurs et leurs compléments, - soit un cinquième du matériel recueilli.

Les critères distributionnels ont été définis selon les principes suivants:

a/ Quant aux compléments nominaux, nous avons pris en considération seulement ceux qui ont un caractère de rection /p.ex. le renseignement sur l'heure du départ, à l'encontre de le livre sur la table; ou bien la promesse du retour - où retour est, logiquement, objet indirect - à l'encontre de la promesse de Pierre/.

b/ Nous avons indiqué l'infinitif présent et passé, ainsi que l'infinitif passif.

c/ Quant aux complétives, nous avons pris en considération les modes, mais nous avons négligé d'examiner les restrictions temporelles: les complétives sont peu fréquentes par rapport aux infinitifs et c'est pourquoi leur examen minutieux nous a paru inutile. Néanmoins, c'est ici un point qui pourra encore être éclairci au cours des travaux futurs et où l'on pourra s'attendre à quelques résultats.

d/ Les complétives en apposition /p.ex. le moment est venu que + subjonctif - cf. WARTBURG - ZUMTHOR, p.79./, ainsi que les expressions verbales /DRAŠKOVIĆ/ n'ont pas été prises en considération à cause de leur valeur informative négligeable: les complétives en apposition sont peu nombreuses; les expressions

verbales représentent une unité lexicale où le rôle opérateur du substantif reste encore à préciser. Toutefois, nous avons indiqué tous les cas où le substantif peut entrer simplement dans une expression verbale.

e/ A cause de certaines particularités transformationnelles du nom /GROSS, pp.150-151./, nous avons donné les indications sur les complétives prépositionnelles /c'est-à-dire introduites par de ce que ou, le plus souvent, par à ce que/ toutes les fois où c'était possible.

Les exemples entre parenthèses sont grammaticalement corrects, mais ils ne correspondent pas tout à fait aux critères distributionnels mentionnés.

Le point d'interrogation après les exemples désigne une grammaticalité douteuse. Par contre, un point d'interrogation dans les tableaux distributionnels marque les cas où nous n'avons pas réussi à trouver des exemples, mais où les structures en question paraissent être possibles.

Un astérisque /*/ marque les cas où le substantif opérateur introduit par un adjectif possessif est suivi de la préposition à. Le même astérisque a été employé pour les expressions verbales /VN/, il désigne ou bien que le substantif précédé de être est introduit par la préposition de, ou bien que le substantif précédé de avoir ou d'un autre verbe est grammaticalement indéfini.

ACCORD

N l'accord sur l'heure de départ S
VN Je suis d'accord qu'il vienne tantôt avec toi S
Je suis d'accord qu'il prenne le train S
Je suis d'accord d'y aller S

ADRESSE

N son adresse dans les exercices du corps E
son adresse au javelot E
inf. J'admire son adresse à manier les chevaux
Son adresse à manier les chevaux est remarquable
VN Elle est d'une adresse remarquable à berner tous ceux
qui l'approchent DFC
Il avait l'adresse de ne heurter personne DFC

ÂGE

inf. J'ai passé l'âge de m'occuper de cela
inf.ps. J'ai passé l'âge d'être toujours refusé
VN Elle est en âge de se marier B
Elle est d'âge à se marier B

AIR

inf. Il m'a regardé avec l'air de ne pas comprendre K
inf.p. Il m'a regardé avec l'air de n'avoir rien compris
VN Ai-je l'air d'être pris sur le fait? S
Ai-je l'air d'avoir été dupé? S
Ça m'a bien l'air d'un mensonge DFC
Votre tante a l'air d'avoir cinquante ans E
Il a l'air d'avoir fait quelque chose de mal
Ce problème n'a pas l'air d'être bien résolu

AISANCE

N leur aisance au travail
inf. Leur aisance à s'exprimer en français... PR
VN avoir de l'aisance à s'exprimer en français K

AMABILITÉ

N l'amabilité de son accueil ?
inf. Je suis enchanté de votre amabilité à nous accueillir K
inf.p. Leur amabilité de nous avoir accueillis fut si grande
que nous nous sentîmes gênés S
VN Veuillez avoir l'amabilité de le prévenir de ma part PR

APPARENCE

N ?
inf. L'apparence de vieillir le traumatise
inf.p. L'apparence d'avoir vieilli l'a effrayé
inf.ps. L'apparence d'avoir été vaincu le gênait S
que P L'apparence qu'il s'était enfui l'a un peu troublée
Il y a toute apparence qu'il s'est enfui B

APPÉTIT

N Je n'ai point d'appétit à cela E
l'appétit du bonheur K
inf. l'appétit de tout voir
que P_s /Je comprends bien son appétit qu'il se venge de tous ses
ennemis S ?/
à ce que Je comprends bien son appétit à ce qu'il se venge de
tous ses ennemis S
VN Il se sentait en appétit de goûter ce plat K
Il se sent de l'appétit à goûter ce plat K

APTITUDE

- N l'aptitude au service militaire E
l'aptitude au crime E
inf. Son aptitude à ne jamais se faire d'ennemis est remarquable K/S
à ce que Son aptitude à ce qu'il se fasse remarquer est extraordinaire
VN Il a une grande aptitude à s'adapter à n'importe quel milieu DFC

ARDEUR

- N l'ardeur au travail PR
inf. Son ardeur à couper le bois était étonnante K
à ce que J'admire son ardeur à ce qu'il rende la vie plus agréable à sa femme S

ART

- N l'art de la musique
inf. Son art à se faire remarquer est exceptionnel K/S
"L'art d'être grand-père" /V.Hugo/

ATTENTION

- N Attention aux marches S
inf. Son attention à faire ce travail... K
VN Faites attention à/de ne pas tomber B
Tu n'avais pas fait attention que j'avais une robe neuve B
Faites attention que le chien ne sorte pas B
Faites attention à ce qu'il vienne à temps S

AUDACE

inf. Son audace à me contredire m'a frappé K
inf.p. J'admire cette audace à nous avoir contredit
VN Il a eu l'audace de me contredire PR

AUTORISATION

N L'autorisation des parents au mariage de leurs enfants
mineurs... PR
inf. donner l'autorisation de s'absenter DFC
demander l'autorisation de bâtir PR
à ce que Je lui ai donné l'autorisation à ce qu'il sorte après
le cours S

AVANTAGE

N l'avantage de l'expérience PR
inf. L'avantage d'être ici est évident
inf.p. Cet avantage de les avoir dépassés nous aidera à rattraper le temps perdu K
inf.ps. L'avantage d'être mis en liberté... K
L'avantage d'avoir été mis en liberté l'a fortement ému S
que P L'avantage que nous sommes Français sera bientôt évident
VN Ils ont l'avantage du nombre sur nous B
J'ai eu l'avantage de faire votre connaissance pendant les vacances dernières DFC
Vous auriez avantage à vous taire PR
Il n'a aucun avantage à avoir agi ainsi S

AVIDITÉ

N l'avidité des richesses PR
inf. Son avidité insatiable de/à accroître sa fortune... PR
inf.ps. Son avidité à être aimé... S

AVIS

- N Quel est votre avis sur l'état des choses? B
- inf. Leur avis de partir est stupide K
- inf.p. Je ne partage pas votre avis de lui avoir parlé inutilement
- inf.ps. Leur avis d'être mal traité est sans fondements
- que P Leur avis qu'il faut partir est stupide K
- VN Je suis d'avis de tuer ce chien B
- Je suis d'avis qu'il a raison B
- Je suis d'avis qu'il s'en aille demain B

BESOIN

- N le besoin de nourriture E
- J'ai dû mentir pour les besoins de la cause GL
- inf. Le besoin de connaître s'impose à lui DFC
- inf.ps. Il éprouve le besoin d'être admiré
- à ce que Nous reconnaissons enfin son besoin à ce qu'il sorte immédiatement S
- VN Il a besoin de se reposer R
- Toute volupté, disait Éliphas, est bonne, et a besoin d'être goûtée /A.Gide/ GL
- J'ai besoin que vous m'aidiez dans cette tâche DFC
- Il n'est pas besoin d'y aller B
- Est-il besoin d'y aller? B
- Il est besoin que je parte bientôt E

CAPACITÉ

- N Sa capacité au travail... K
- Sa capacité au service militaire... S
- inf. Sa capacité à travailler brillamment est telle qu'il a réussi à tous ses examens K/S
- La capacité d'acquérir... E

CAS

inf. Il ne veut pas être mis dans le cas d'avoir à donner
son avis DFC
C'est bien le cas de le dire PR
que P_s /en cas qu'il vienne... PR ?/
/au cas que la guerre vienne à éclater /Châteaubriand/ GL ?/

CHALEUR

inf. Sa chaleur à se défendre était surprenante

CHANCE

N Ce projet offre des chances du succès B
inf. Sa chance de partir est grande K
inf.p. Je suis très heureux de sa chance d'avoir retrouvé son
porte-feuille K
inf.ps. Sa chance d'être aimé de tous est à la fois ridicule et
agaçante
que P_s La chance que son fils ait réussi à l'examen l'aveugle K
Les chances qu'il réussisse sont énormes
VN Tu as de la chance d'être en vacances DFC
Il a la chance d'avoir reçu un bon travail
Il a la chance d'être aimé de tous K
Il a de la chance que son fils ait réussi à l'examen

CHARME

inf. J'admire son charme à parler aux gens K

CERTITUDE

N la certitude d'un fait GL
inf. La certitude de réussir le rend impatient

inf.p. La certitude d'avoir réussi l'a rendu orgueilleux
inf.ps. La certitude d'avoir été aperçu le rend nerveux
que P Cette réponse me donnait la certitude que ma lettre
était bien arrivée à destination
VN J'ai la certitude de réussir E
J'ai la certitude d'avoir entendu marcher dans le
couloir DFC
J'ai la certitude d'avoir été aperçu par l'ennemi
J'ai la certitude qu'il viendra MR

CIRCONSTANCE

inf. Il est irrité par le circonstance d'avoir un retard
aussi considérable K
inf.p. Il est irrité par la circonstance d'avoir trouvé cette
lettre dans le sac de sa femme K
inf.ps. Il est irrité par la circonstance d'être refusé
que P Cette circonstance que vous avez répondu à sa lettre
est à retenir K

COLÈRE

inf. La colère de le voir dormir ainsi m'envahit éperdument S
inf.p. Sa colère de s'être rendu ridicule hier le gêne aujourd'hui S
inf.ps. Sa colère d'être aperçu est bien compréhensible

DÉCLARATION

N ?
inf. Je suis surpris par sa déclaration de rebâtir la maison
en deux mois
que P La déclaration qu'ils vont finir le travail en deux mois
est surprenante

VN Nous lui avons fait la déclaration de rebâtir sa
 maison en deux mois
 Il a fait la déclaration d'avoir fini le travail
 Ils ont fait la déclaration qu'ils allaient finir
 le travail en deux mois

ENTÊTEMENT

N l'entêtement au jeu S
inf. Il a manqué plusieurs affaires par son entêtement à
 ne rien céder DFC
 Cet entêtement à ne rien vouloir faire lui est nuisible K
à ce que Son entêtement à ce qu'il réponde toujours par oui ou
 par non nous a mis le nerf à bout S

EXAGÉRATION

N Une explication rendue discutable par l'exagération
 de la position prise DFC
inf. Cette exagération de toujours vouloir triompher des
 autres le rend antipathique K
 Son exagération à toujours vouloir triompher des autres
 le rend antipathique K
que P Elle parle toujours de cette exagération que vous y
 êtes allé S ?

FIDÉLITÉ

N la fidélité à la parole donnée E
 la fidélité à une habitude, à ses convictions PR

FOI

N /avoir/ foi en l'avenir DFC
inf. La foi à la retrouver est ma seule consolation K

inf.p. La foi d'avoir bien agi est ma seule consolation
que P La foi que je la retrouverai est ma seule consolation K

GÊNE

inf. Garder une gêne à remuer le bras à la suite d'une
fracture DFC
Sa gêne à/de s'exprimer en français m'étonne K
Sa gêne de le voir est bien compréhensible K
inf.p. Sa gêne d'avoir menti est évidente K
inf.ps. Sa gêne à/d'être dévisagé le rendait gauche K
Sa gêne d'être habillé comme ça est bien compréhensible K
que P La gêne qu'il n'était pas habillé pour la circonstance
se voyait à son comportement K
VN avoir de la gêne à avaler DFC
J'éprouve de la gêne à vous annoncer mon départ B
Il éprouve de la gêne à être dévisagé K
Il éprouve une certaine gêne à/d'avoir menti K

HAINE

N la haine de la médiocrité DFC
inf. La haine de ne jamais se faire comprendre, je la connais
bien K

HYPOTHÈSE

N L'hypothèse d'un voleur solitaire est sans fondements
inf. L'hypothèse de le revoir lui a fait plaisir
inf.p. L'hypothèse d'avoir trompé ses ennemis l'enchantait K
inf.ps. L'hypothèse d'être encerclé ne les découragea pas K
que P L'hypothèse qu'on les avait encerclés ne les découragea
pas K
Je fais mes préparatifs dans l'hypothèse que vous
viendriez E

MALAISE

- inf. Son malaise à s'exprimer en français gêne les autres K/S
inf.p. Son malaise d'avoir agi comme cela gêne les autres K
inf.ps. Son malaise d'être habillé en noir... K
VN Il éprouve un malaise à s'exprimer en français
Il éprouve un fort malaise à ce que son ami s'en soit
allé sans le saluer S

PRÉCAUTION

- N ?
inf. La précaution de ne pas rentrer seul est inutile K
VN Il prit la précaution de ne pas rentrer trop tard S

PRIVILÈGE

- inf. Le privilège de les voir tous les jours m'est agréable
inf.p. Le privilège d'avoir voyagé en France cet été l'a tout
à fait changé S
inf.ps. Le privilège à être reçu à cette heure-là m'est agréable S
que P/s/ Le privilège qu'il nous est permis d'y aller attirait les
autres aussi
Le privilège que ma soeur puisse venir m'est agréable K
VN Il a désormais le privilège de les voir tous les jours DFC
Il a le triste privilège d'être considéré comme le dernier
de sa classe DFC

PROBLÈME

- N ?
inf. Il nous fallait envisager le problème de partir
inf.p. Le problème de ne pas avoir acheté les billets à l'avance
était encore à résoudre

inf.ps. Il s'occupait toujours du problème d'avoir été refusé
que P Le problème qu'ils sont toujours là m'inquiète K

PROMESSE

N la promesse du retour
inf. Il était lié par sa promesse de garder le secret DFC
que P La promesse qu'il partirait nous a rassurés K
VN Il a fait la promesse de lui écrire

QUALITÉ

VN Il a /la/ qualité de répondre à cette lettre K

QUESTION

N la question du départ
inf. La question de se faire connaître était très important
pour lui
inf.p. Il s'occupait toujours de la question d'avoir été
refusé K
inf.ps. La question d'être élu comptait beaucoup à ses yeux
VN Il est question, dans cet ouvrage, de l'ascension de
l'Himalaya DFC
Il est question de le nommer à un poste à l'étranger DFC
Il est question qu'on construise un cinéma ici B

SCRUPULE

inf.p. Le scrupule d'avoir commis une erreur l'inquiète K
que P_s Le scrupule que son ami ait commis une erreur l'in-
quiète K
VN Cette action n'est pas répréhensible en soi, mais il se
ferait un scrupule d'accomplir DFC

Il se fait scrupule d'avoir commis une faute

Il se fait scrupule d'avoir été accepté comme directeur

SOULAGEMENT

inf. Notre soulagement de vous revoir en bonne santé est
grand

inf.p. Son soulagement d'avoir bien accompli sa mission est
visible K

inf.ps. Son soulagement de ne pas être renvoyé était grand

SUPPOSITION

N ?

inf. La supposition d'avoir des ennemis secrets lui vint à
l'esprit

inf.p. La supposition d'avoir tout gâché lui vint à l'esprit K

inf.ps. Sa supposition d'être poursuivi est sans fondements K

que P_s La supposition qu'il ait des amis anarchistes est sans
fondements

TÂCHE

inf. la noble tâche d'encourager les jeunes talents PR

VN prendre à tâche de faire réussir une affaire DFC

TEMPÉRAMENT

inf. Tout le monde envie son tempérament à accomplir ce
qu'il a commencé

à ce que ?

TRADITION

inf. La tradition de célébrer les Pâques est connue dans les
pays chrétiens S

que P La tradition qu'on donne des cadeaux à Noël est générale

| | N | inf.pr. | inf.passé | inf.passif | que P | que P _s | à ce que P _s | avoir N + inf. | être N + inf. | V N + inf. | avoir être | que P | que P _s | à ce que P _s |
|--------------|-----|---------|-----------|------------|-------|--------------------|-------------------------|----------------|---------------|------------|---------------|-------|--------------------|-------------------------|
| accord | sur | ? | | | | | | de* | | | | | | + |
| adresse | à | à | | | | | ? | de | s* | | | | | + |
| âge | | de | ? | de | | | | de | s* | | | | | |
| air | | de | de | de | | | | de | s* | | | | | |
| aisance | à | à | | | | | | à* | | | | | | |
| amabilité | | à | de | | | | | de | | | | | | |
| apparence | ? | de | de | de | + | | | ? | | | | | | |
| appétit | de | de* | | | | | + | | | de* | | | | |
| aptitude | à | à | | | | | + | à* | | s* | | | | |
| ardeur | à | à | | | | | + | | | | | | | |
| art | de | à* | | | | | | | | | | | | |
| attention | à | de | | | | | | | | de | | + | + | + |
| audace | | à* | à* | | | | | de | | | | | | |
| autorisation | à | de | ? | | | | | | | | | | | |
| avantage | de | de | de | de | + | | | de | | | | | | |
| avidité | de | de | à | à | | | ? | s* | | | | | | |
| avis | sur | de | de | de | + | | | de* | | | | + | + | |
| besoin | de | de | | de | | | + | de* | de | | | | + | |
| capacité | à | à* | | | | | | | | | | | | |
| cas | ? | de | | | | | | | | | | | | |
| chaleur | | à | | | | | | | | | | | | |
| chance | de | de | de | de | | + | | de* | de | | | | + | |
| charme | | à | | | | | | de | | | | | | |

5. Le nombre insuffisant des exemples ne nous permet pas ici d'établir des classes sémantiques. Pourtant ces tableaux nous suggèrent les constatations suivantes:

Les classes de valence /établies d'après les données distributionnelles/ ne correspondent pas à des classes sémantiques. Comment trouver par exemple un trait sémantique commun aux sub-szantifs suivants, ayant les mêmes distributions: déclaration, cas, promesse, tradition, ou bien appétit, aptitude, ardeur, autorisation, attention, etc.

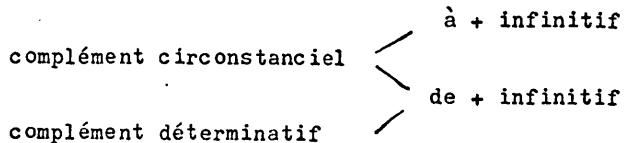
Il est cependant possible de définir certains rapports entre les divers compléments:

a/ l'infinitif passif n'est pas relevant, comme critère distributionnel, puisque sa présence ou son absence ne modifie en rien le statut du substantif régissant;

b/ il paraît qu'il y a des complétives sans restrictions temporelles là où il y a également un complément nominal et infinitif /présent et passé/ - sauf les substantifs gêne et scrupule, sinon des restrictions temporelles sont possibles: cf. promesse et tradition;

c/ on peut considérer comme possible les complétives en à ce que lorsqu'il y a un complément nominal et un infinitif dans la distribution, mais il n'y a pas de complétives introduites par que;

d/ quant aux prépositions introduisant les infinitifs, il n'y a pas de rapport distributionnel entre la préposition et les diverses possibilités d'expansion. Toutefois un rapport fonctionnel reste toujours possible selon le schéma suivant:



Ici, l'introducteur du nom peut parfois entrer en jeu:

"Dans le cas où de peut alterner avec à /comparer J'ai reçu l'invitation de partir - c'est une invitation à partir/, on voit qu'il existe une différence. De soude pour ainsi dire l'infinitif au terme régent: le groupe constitue une unité. A l'inverse, à + infinitif peut être considéré comme un complément circonstanciel." /WAGNER - PINCHON, p.455./

e/ L'examen des expressions verbales peut être séparé de celui des substantifs opérateurs, pour de raisons sémantiques d'une part, et d'autre part parce que l'accumulation des données concernant les substantifs membres d'une expression verbale n'entraîne pas automatiquement la précision des indications sur les mêmes substantifs opérateurs indépendants.

Toutes ces constatations ne servent qu'à entamer une étude approfondie des subordonnées adnominales, étude pour laquelle il s'est avéré essentiel d'élargir la description d'un grand nombre de structures adnominales possibles.

C'est ici que nous voudrions remercier Madame Jolán KELEMEN et Mademoiselle Catherine SCHWARTZ de leur aimable contribution à nous avoir fourni matière à la présente étude.

Miklós PÁLFY

B i b l i o g r a p h i e

- BALOGH D. - GÁLFFY M. - J.NAGY M.: A mai magyar nyelv kézikönyve,
Bucarest 1971. /Kriterion/
BONNARD, H. - LEISINGER, H. - TRAUB, W.: Grammatisches Wörterbuch -
Französisch, Dortmund 1970. /Lambert Lensing/
DRAŠKOVIĆ, V.: Infinitiv iza predloga à i de kao dopuna finitnom
glagolu u francuskom jeziku, Belgrade 1966.
GREVISSE, M.: Le Bon Usage 9^e éd., Gembloux 1969. /Duculot/
GROSS, M.: Grammaire transformationnelle du français: syntaxe du
verbe, Paris 1968. /Larousse/
GROSS, M. /2/: Méthodes en syntaxe /Régime des constructions com-
plétives/, Paris 1975. /Hermann/
KELEMEN, J.: Syntaxe du français moderne, Budapest 1968. /Tankönyv-
kiadó/
RÉFÉROVSKAĀ, E.A. - VASSILIÉVA, A.K.: Essai de grammaire française:
Cours théorique I - II., Léninegrad 1973.
STEINBERG, N.M.: Grammaire française I., Léninegrad 1972.
WAGNER, R.L. - PINCHON, J.: Grammaire du français classique et mo-
derne 2^e éd., Paris 1968. /Hachette/
von WARTBURG, P. - ZUMTHOR, P.: Précis de syntaxe du français con-
temporain 3^e éd., Berne 1973. /Francke/

Abréviations

- B BONNARD, H. - LEISINGER, H. - TRAUB, W., v. Bibliographie
DFC Dictionnaire du Français Contemporain, Paris 1971. /Larousse/
E Eckhardt, S.: Francia-magyar szótár, Budapest 1960. /Akadémiai
Kiadó/
MR Micro Robert. Dictionnaire du français primordial, Paris 1971.
/S.N.L. - Le Robert/
PR Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la
langue française, Paris 1972. /S.N.L. - Le Robert/
K Exemple donné par Mme Jolán KELEMEN
S Exemple donné par Mlle Catherine SCHWARTZ

- 80 -

II^{me} partie

Osservazioni sulla lingua di Pratolini nel romanzo "Metello"

Le prime rivelazioni letterarie di Vasco Pratolini ricordano i segni della "prosa d'arte". I ricordi d'infanzia, la madre, la nonna, gli amici della gioventù, le descrizioni liriche del primo incontro con l'amore - per lo più reminiscenze autobiografiche, dunque - riempiono le pagine delle prime opere. /Il tappeto verde, 1941; Via dei magazzini, 1942; Cronaca familiare, 1947/.

Nelle opere posteriori dal romanzo autobiografico passa al romanzo oggettivo, alla rappresentazione reale della vita. /Il Quartiere, 1943; Cronaca di poveri amanti, 1947; Le ragazze di Sanfrediano, 1952/.

Il Metello /1955/ è la prima parte di una trilogia progettata, in cui lo scrittore intendeva abbracciare il periodo 1872-1944, sotto il titolo "Una storia italiana". In questa prima parte otteniamo un quadro dell'Italia degli anni 1872-1902. Pratolini rievoca agli occhi del lettore la nascita del proletariato italiano, l'orientamento della classe operaia verso il Partito Socialista e la Camera del Lavoro. Descrive le lotte del proletariato italiano del 1898 e lo sciopero degli edili italiani nel 1902, che dopo una lotta di 46 giorni terminò con vittoria. Angelo Mele scrive così sul romanzo del Pratolini: "La vita italiana si svela nelle parole e negli atti degli uomini, siano essi anarchici o socialisti, secondo lo scacchiere politico dell'epoca, sappiano o no di Carlo Marx e di Federico Engels." ¹ Anzi, quando gli operai vengono a conoscenza della teoria di Marx, pare a loro di conoscere già queste verità da

lungo tempo, sebbene non ordinate in tal chiaro sistema. Appunto per ciò nel romanzo si trova la terminologia marxista e ciò dimostra che il Pratolini ha scelto quell'età storica in cui il movimento operaio passava dalla fase istintiva a quella consapevole. Lo scrittore, se ha l'intenzione di rappresentare la realtà, non può evitare la terminologia marxista del movimento operaio.

Nella Camera del Lavoro, dove Metello faceva la pulizia, sotto il ritratto di Marx si legge l'iscrizione: "Proletari di tutto il mondo, unitevi." ² Il rafforzarsi e il divenire consapevole del movimento sono espressi dal pensiero di Metello: anteriormente il movimento era guidato da altri, da anarchici, da attivisti operai, adesso invece dai socialisti. "Allora erano anarchici e operaisti della Prima Internazionale, adesso erano socialisti e della Seconda Internazionale," ³ e "... non erano più dei gruppetti, ma delle Leghe." ⁴ Anzi, invece che delle varie organizzazioni, sono guidati oggi da un partito: "... invece di avere dei Circoli, delle Società Operaje, delle Mutuo Soccorso ... avevano ora un partito, e Deputati in Parlamento." ⁵ Entro certi mestieri si crearono organizzazioni superiori. "Certe categorie, come i metallurgici, i chimici, i parucchieri avevano creato delle Federazioni; e i ferrovieri, loro, un Sindacato." ⁶ Il progresso e lo sviluppo continuo viene dimostrato dal fatto che "... le loro associazioni da Leghe di resistenza erano diventate Leghe di miglioramento" ⁷, che era stato concesso di riaprire "la Camera del Lavoro" ⁸ e gli operai stessi sono diventati "più evoluti e coscienti". ⁹ Il capitalista è diviso dall'operaio non più dall'odio dei singoli uomini, ma "dall'odio di classe." ¹⁰ Ma figura nel romanzo anche

l'espressione tipica dell'economia politica "la teoria della forza-lavoro," ¹¹ e il capitolo XVII comincia con la definizione scientifica dello scioperante: "Lo scioperante è un lavoratore che ha preso coscienza della sua condizione di sfruttato e deliberatamente affronta la lotta e sacrifici sempre maggiori, onde rivendicare i suoi diritti." ¹²

Ma non dobbiamo pensare che Pratolini con il Metello voleva scrivere un romanzo teorizzante la propaganda politica, il proletariato italiano. Infatti l'azione del romanzo non parte dalla teoria del movimento operaio, ma dai fatti della vita italiana. Si tratta di fatti e avvenimenti che costrinsero Giolitti ad una legislazione più liberale verso la classe operaia. Perciò il romanzo è una rappresentazione abbastanza fedele della reale vita italiana.

Lo stesso protagonista, Metello, combatte molto con la comprensione della teoria. Lui è uomo vivo, di carne e sangue, non un eroe idealizzato. La sua figura non è tale, quale dovrebbe essere, ma tale, quale è in realtà. È sempre diviso tra la solidarietà con i compagni, la partecipazione attiva nel movimento e dall'altra parte, l'andar dietro alle sottane. Metello, essendo eroe positivo, ha tuttavia carattere imperfetto. Questa imperfezione è cagionata in parte da disposizioni subiettive personali, in parte da circostanze sociali obiettive : lui vive nell'età in cui la coscienza di classe comincia ancora a formarsi.

Da parte nostra vorremmo esprimere che, riguardo al carattere di Metello, Pratolini non mirava ad una rappresentazione pregiudicata, ma a quella obiettiva, e non voleva cascare

in difetto dello schematismo, il quale mette tutto quel che è buono su un piatto della bilancia /operai, proletari/ e tutto quel che è cattivo sull'altro /proprietari, ricchi/. Probabilmente fu guidato lo scrittore dalla stessa idea rappresentando alla parte borghese la figura simpatica e umana dell'ingegnere Badolati.

È fuor di dubbio che Ersilia, la ragazza di Sanfrediano sembra piuttosto il vero eroe positivo. Le sue opinioni sono più concrete, la sua personalità è più decisa di quella di Metello. A questo proposito scrive il De Tommaso: "... lei, e non Metello, è parsa il vero personaggio positivo del romanzo.... Quanto incerta appare la personalità di Metello, altrettanto salde si dimostrano le doti di buon senso e di franchezza di questa Ersilia".¹³ Ci sembra infatti che Ersilia colmi quelle lacune morali che spesso risultano essere presenti nella personalità di Metello.

Metello - di fronte alla serietà dell'Ersilia - è caratterizzato da una certa concezione di vita più leggera, da un certo "teppismo". Tale caratteristica si riflette benissimo nell'uso del linguaggio misto con gli elementi linguistici volgari degli operai cittadini. Appunto per questo suo uso del linguaggio viene chiamato fin da bambino, da Olindo e dagli altri ragazzi, "il Cittadino."¹⁴

Quando Metello per la prima volta comincia a lavorare come facchino al Mercato, i facchini di prima non sono troppo contenti del nuovo arrivato. "Non gli fecero festa, i suoi colleghi."¹⁵ Anzi borbottano che "Hanno ancora la bocca di latte e ci vengono a togliere il pane."¹⁶ Uno dei suoi compagni

domanda ancora : "Per caso, stamani, non eri appena uscito di carbonaia, quando sei arrivato?" ¹⁷ Metello non conosceva quella parola "carbonaia" che significava in quel linguaggio-gergo prigione. Nella prigione Metello fa conoscenza con la gente della malavita : borseggiatore, magnaccia. ¹⁸ Quest'ultima parola deriva dal verbo magnare /mangiare/ del dialetto romanesco, nel senso che è la donna che procura il pane al ragazzo, quindi magnaccia = mantenuto.

Metello non sdegna le gioie della vita, gli piace vivere in piena libertà, come ha imparato a dire "correre la cavallina". ¹⁹ Ha compiuto anche il servizio militare, "scontò" ²⁰ come lui diceva, trentasei mesi a Napoli. Così il teatro delle sue avventure erano il basciopuerto ²¹ e la guapparia ²², la sede dei facinorosi e dei teppisti. I soldati venuti da altre regioni cominciano ad imparare il dialetto napoletano. Ogni sera, prima del silenzio, già in branda, ripassavano il loro vocabolario napoletano, una trentina di parole insomma, ma si poteva avere e dire tutto con quelle sole. Ma, per orecchio avevano imparato anche altre parole ed espressioni. "Altre ancora, di cui mai compresero il significato, e che di volta in volta gli venivano rivolte come dei complimenti, come delle ingiurie." ²³ In questa proposizione è da notare anche l'uso della forma pronominale gli, perchè ha il significato del Dativo plurale maschile. /Per altro il Pratolini usa questa forma pronominale anche nel senso del Dativo plurale femminile : "Però dimmi la verità, anche a Silvana e a tutte le altre, gli hai detto che erano il tuo boccino?" ²⁴ / Descrivendo la vita militare si notano alcuni comandi, come p. e. "presentat'armi" ²⁵ o locuzioni popolari militari come "pancia in dentro e petto fuori". ²⁶ Del dialetto napoletano Metello non si scorda mai, e più tardi, un

mattino di domenica, quando i muratori organizzano una gita, egli si accorge che i soldati, bivaccanti sul campo presso la città, parlano fra sè in napoletano, Metello non può far a meno di non prendere parte alla conversazione, s'intende, in napoletano:

- Jamme jà, ranciofello.
- Acqua caura e sapò.
- Paisà, tennisseve nu sigario? ²⁷

In molti luoghi del romanzo fa sentire la sua voce il popolo stesso, cioè non parlano i protagonisti ben conosciuti dal lettore, ma lo scrittore riporta le esclamazioni venienti dalla gente dimostrante, o i manifesti stampati dagli operai in segreto.

Tale scena è nel romanzo la descrizione dello sciopero dei lavoratori fornai. La disperazione della popolazione fu grandissima perchè per due settimane erano rimasti senza pane. Questa disperazione si esprime in tali esclamazioni: "Abbastanza il pane rincara, e ci manca che smettano di cuocerlo addirittura." ²⁸ Quei lavoratori invece stamparono un manifesto in cui era scritto: "Il pane rincara e a noi pretenderebbero di ribassare i salari, sappiate questo o cittadini." ²⁹ Lo sciopero finisce con la vittoria dei lavoratori fornai, e in questo luogo del romanzo figura un'espressione - forse per la prima volta in tutta la letteratura italiana - il soprassoldo.³⁰ Il rincaro del pane è un motivo sempre ricorrente nel romanzo: "Limitandosi al pane che negli ultimi tempi s'era messo a far le capriole." ³¹ Ma non c'è da meravigliarsene perchè il capitalismo ha l'unico scopo: "Di più, di più." ³²

La gente scontenta può essere incitata molto facilmente dagli agitatori socialisti. Così, anche le sigaraie erano in agitazione : "Pescetti apriva bocca e gli metteva addosso l'argento vivo." ³³ In questa proposizione è da notare di nuovo la funzione dativa plurale femminile della forma pronominale gli e il carattere popolare di tutta l'espressione. Ma gli oratori non sempre riescono parlare in tono schietto e parlano in una lingua burocratica : " La inosservanza delle tariffe è in parte dovuta, cari amici e cari compagni, alla poca fermezza dei lavoratori che hanno ceduto agli imprenditori." ³⁴

Gli operai provenienti da qualsiasi regione d'Italia hanno la stessa sorte, gli stessi problemi. La riduzione dei salari, lo sfruttamento erano problemi comuni per tutti. La sorte comune degli operai viene paragonata da Pratolini all'uguaglianza delle mani operaie : "Mani che si stringevano e avevano uguale la ruvidezza e l'energia". ³⁵

S'intende che gli operai non portano troppo rispetto ai regnanti, ai sovrani e li chiamano, parlando fra sè, con i loro soprannomi: il Canapone ³⁶ /Leopoldo II, l'ultimo granduca toscano/, lo Spiombi ³⁷ /Vittorio Emanuele III, che era conosciuta-mente di bassa statura/.

Il Pratolini vuole rappresentare nel suo romanzo la vita reale, il linguaggio reale degli operai; in conseguenza di ciò non può evitare l'uso di tali parole di cui si diceva prima che "non sopportano la stampa". Ma oggi tale diseriminazione delle parole non esiste più. Nelle opere degli scrittori dell'Ottocento veramente non si trovano parole sconce. Ma, come la letteratura si avvicina alla vita reale e i limiti fra la lingua letteraria e

quella di ogni giorno vanno sempre più distrutti, così quelle parole "brutte" entrano nella letteratura. Al principio del secolo o nel primo dopoguerra invece di quelle parole ci sono i puntini, ma oggi si leggono in forma compiuta. In conformità a ciò i vocabolari vecchi non contengono queste parole, mentre i nuovi mirano alla integrità anche in tale senso. Adesso vediamo alcuni esempi concreti nel Metello. Quando l'ingegnere dice che gli operai morirebbero tutti di fame senza i capitalisti perchè non s'intendono di altro che del loro lavoro, parla così : "Tolti dal vostro lavoro avete bisogno del poppatoio, non vi sapete togliere un dito dal sedere".³⁸ Il Pallesi indignato interrompe: "Dica culo, che lo sa dire".³⁹ È chiarissima la differenza che corre fra il sedere pronunciato dall'ingegnere-galantuomo e il culo detto dal muratore che, preso dalla rabbia, vuole usare una forma tanto brutto quanto triviale. E quando Ersilia viene a sapere che il marito la tradisce con Ida, schiaffeggia la sua rivale e le dice in faccia : "Brutta puttuna!"⁴⁰ E non è un complimento quello che dice l'ingegnere a Salani : "Sei una canaglia, Salani!"⁴¹

Si potrebbe esaminare la struttura del periodo esclusivamente pratoliniano, ma per la nostra indagine sarà più utile istituire un parallelo fra Pratolini e Manzoni. Così salta subito agli occhi la tendenza di sviluppo della lingua; tendenza che merita un particolare studio, in quanto dalla famosa edizione seconda dei Promessi Sposi fino alla pubblicazione del Metello intercorsero appunto cento anni.

La tabella seguente ci offre dunque un parallelo fra Manzoni⁴² e Pratolini. Le proposizioni esaminate sono tolte dalle parti descrittive.

| Scrittore | Opera | Numero delle propos. | propos. indip. | Proposizioni composte | | |
|-----------|---------------------|----------------------------|-------------------|-----------------------|---------|-------|
| | | | | Coord. | Subord. | Miste |
| Manzoni | I Promessi Sposi | 200 | 10% | 10% | 50% | 30% |
| Pratolini | Metello | 200 | 17% | 26% | 32% | 25% |

Come si vede, la proporzione delle proposizioni indipendenti e composte nel Manzoni è del 10:90, mentre la stessa proporzione nel Pratolini 17:83. Pratolini si serve del 7% più delle proposizioni indipendenti che il Manzoni. E questo ci mostra una tendenza di semplificazione, sebbene non troppo significativa. Ma, se facciamo un sondaggio statistico all'interno del gruppo delle proposizioni composte, la tendenza della semplificazione diventa più spiccante. Se mettiamo da parte le proposizioni di tipo misto che sono quasi uguali in ambedue gli scrittori /in Manzoni 33%, in Pratolini 30%/, possiamo osservare un aumento importante delle proposizioni coordinate a danno di quelle subordinate. Il numero delle proposizioni coordinate usate da Pratolini è il triplo di quelle usate da Manzoni, e il numero delle proposizioni subordinate è del 16% minore in Pratolini che in Manzoni. Tale aumento delle proposizioni coordinate a danno delle proposizioni subordinate è un progresso importante verso la semplificazione della lingua letteraria.

Se confrontiamo però all'interno delle proposizioni coordinate e subordinate le proporzioni delle composizioni semplici e di quelle molteplici, vediamo che nel caso della coordinazione in Pratolini la composizione molteplice raggiunge soltanto la metà delle composizioni molteplici del Manzoni; e nel caso della subordinazione non passa oltre il terzo. Queste proporzioni dimostrano già inequivocabilmente la semplificazione della struttura linguistica. La tabella seguente ci presenta le proporzioni all'interno delle proposizioni composte:

| Proporzione delle proposizioni composte | | | | | |
|---|--------------|-------------------|--------------|-------------------|---------------|
| Scrittore | Coordinate | | Subordinate | | di tipo misto |
| Manzoni | 12 % | | 55 % | | 33 % |
| Pratolini | 31 % | | 39 % | | 30 % |
| | Comp. sempl. | Comp. molteplici. | Comp. sempl. | Comp. molteplici. | - |
| Manzoni | 40 % | 60 % | 34 % | 66 % | - |
| Pratolini | 69 % | 31 % | 78 % | 22 % | - |

Sulla base di quel che abbiamo detto risulta che Pratolini riuscì a rappresentare autenticamente la vita degli operai nell'età in cui il movimento operaio comincia a diventare consapevole. Vediamo nel romanzo l'organizzarsi, il rafforzarsi del movimento, i risultati e le sconfitte, tanto, anche i capitalisti si uniscono: "... anche gli Imprenditori si erano

passata la parola, da un capo all'altro d'Italia." ⁴³ Possiamo conoscere la vita dei quartieri operai, dove vivono anche teppisti ⁴⁴ e perciò anche la lingua degli operai è una lingua mista di elementi teppisti. Vediamo i momenti allegri della loro vita, quando piace loro "concimare lo stomaco" ⁴⁵ di grappa prima di cominciare il lavoro, quando piace loro prendere e lasciare le donne "una per cantonata" ⁴⁶. E vediamo le loro pene, la loro lotta per l'esistenza, i loro affanni nella vita privata. Forse in ciò sta il segreto del successo mondiale del romanzo: non ci presenta solo il proletario, ma in esso e per esso l'umano eterno.

Nándor BENEDEK

Note

- 1, Angelo Mele: Il Realismo dopo Verga, Napoli, s. a. p. 160
- 2, Vasco Pratolini: Metello, Vallecchi Editore, Firenze, 1956, p. 84
- 3, Met. p. 167
- 4, Ibidem
- 5, Met. p. 168
- 6, Met. p. 169
- 7, Met. p. 168
- 8, Ibidem
- 9, Met. p. 169
- 10, Met. p. 86
- 11, Met. p. 291
- 12, Met. p. 241
- 13, Piero De Tommaso: Pratolini da "Metello" a "Lo scialo", Belfagor,
1960, p. 717
- 14, Met. p. 11.
- 15, Met. p. 19
- 16, Met. p. 20
- 17, Met. p. 21
- 18, Met. p. 30
- 19, Met. p. 35
- 20, Met. p. 64
- 21, Met. p. 64
- 22, Ibidem
- 23, Met. p. 65
- 24, Pratolini: Le ragazze di Sanfrediano, Firenze, 1961, p. 47
- 25, Met. p. 64
- 26, Met. p. 60

27, Met. p. 172

28, Met. p. 84

29, Ibidem

30, Ibidem

31, Met. p. 92

32, Met. p. 91

33, Met. p. 84

34, Met. p. 174

35, Met. p. 175

36, Met. p. 275

37, Met. p. 169

38, Met. p. 101

39, Ibidem

40, Met. p. 307

41, Met. p. 221

42, Nándor Benedek: La lingua romantica del Manzoni, nel vol. "Il Romanticismo" Atti del sesto Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Budapest e Venezia, 1967

43, Met. p. 177

44, Met. p. 122

35, Met. p. 348

46, Met. p. 112

Tratti romantici di un almanacco toscano del '700

L'illuminismo italiano non si chiude da un giorno all'altro, di conseguenza fa sentire il suo influsso nella letteratura dell'epoca seguente. Mentre il pieno romanticismo si delinea soltanto nella prima metà del secolo XIX., troviamo già i primi segni del romanticismo e nel gusto e nella scelta dei temi della letteratura del secolo XVIII. Dato che non si tratta di casi singoli, ma di opere nate negli ultimi decenni del tardo illuminismo, la contrapposizione del periodo dell'illuminismo con quello del romanticismo, o la loro separazione definitiva sarebbe ingiusta ed erronea.

Verso la fine del sec. XVIII. troviamo nella letteratura italiana innumerevoli opere letterarie o di poco valore, esenti dall'influsso della letteratura classica e che mostrano i tratti caratteristici di un nuovo periodo letterario. Gran parte di queste opere è connessa alla letteratura straniera secondo la moda di quel tempo. I rapporti con le letterature straniere cambiano sempre secondo la situazione politica; stretti e compatti dovevano essere nel secolo XVIII. con gli spagnuoli in seguito alla dipendenza politica con quella nazione. La letteratura italiana da parte della Francia è stata abordata attraverso le enciclopedie, mentre dall'Inghilterra era il Newtonismo ad accostare le due letterature. Melchiorre Cesarotti propaga la letteratura settentrionale per mezzo della traduzione di Ossian. Il misticismo del mondo arabo ebbe sempre una forza attraente che suscitava una nostalgia misteriosa nei lettori verso il mondo dell'Oriente.

Francesco Algarotti rimprovera nella dedica del suo "Newtonismo per le donne" la mancanza dei libri scritti appositamente per le donne "Fra i libri moderni in Italiana favella scritti, le dame non anno da leggere" ¹. Con la sua opera sopra menzionata egli intenziona riempire questa lacuna e fa conoscere la teoria di Newton in una forma "per donne". Dopo le guerre e rivoluzioni, conclusioni di pace che aggravavano la prima metà del secolo, nascono libri di toletta ed almanacchi, scritti apposnamente per donne.

Dai diversi temi di questa letteratura si può facilmente dedurre lo scopo delle letture pubblicate direttamente come passatempo. Gli scrittori non prendono i loro temi dalle complesse letterature greca e latina, si invece da quelle inglese, spagnuola, araba; queste ultime facili da avvicinare nelle traduzioni italiane. Non sono portatrici di grandi idee, dobbiamo invece cercare il loro valore nell'illustrazione fedele dello spirito e del gusto contemporaneo.

Nel 1771 appare a Firenze nel negozio di Al-legrini e Pisoni un almanacco pubblicato a puntate in ogni mese. Il titolo suona così: La Toelette o sia Raccolta Galante di Prose e Versi Toscani. Un altro almanacco uguale vide la luce a Londra in lingua inglese nello stesso anno. Dell'autore inglese sconosciuto, sappiamo soltanto che è un medico. Egli restringe il titolo del suo libro al tema della bellezza femminile, dedicandolo non soltanto alle sue compaesane, ma a tutte le donne "galanti" dell'Europa.

La raccolta toscana consta di 12 volumi. Nel IX. volume veniamo a sapere lo scopo dell'autore; cioè l'illuminazione delle donne. Questa dev'essere realizzata nel modo più fine, dato che si tratta di donne delicate e sarebbe sconveniente dare nelle loro mani un libro di tipo Joccaccesco, o descrizioni piccanti, assomiglianti a quelle del Pastor Fido. Possiamo conoscerne l'arte della civetteria, "il mezzo di piacere ai sensati uomini, ed io credo che nulla di più importante vi sia che disporre a questo fine unicamente, acciò più dolcemente si legghi il modo sociale nelle culte Nazioni Europee" ². Le donne che hanno smarrito la via della virtù non devono essere guidate per mezzo delle virtù metafisiche, platoniche. Sembra che questa "scuola di donne" non abbia trovato un'eco favorevole fra il pubblico, perché secondo l'autore si acquistò più nemici di quanti ne avrebbe meritati perché fosse stato destinato come un passatempo innocente e scherzoso. Le donne invece - secondo le usanze del tempo - accettano i consigli soltanto in una veste piacevole, altrimenti si offendono, o sentono rimorsi. Con il parlare francamente si offendono gli uomini, perché le donne così imparano la civetteria. Con le donne si devono usare molti riguardi. Le persone che bisbigliano negli orecchi, sono come le mosche d'estate.

L'almanacco italiano contiene le cose più diverse: novelle tradotte da lingue orientali, storie di avventure spagnuole, arabe, alcune italiane, poesie d'amore, consigli di bellezza, informazioni di moda, lettere di raccomandazione per donne eleganti, note di musica, recensioni di libri, descrizioni di scienza naturale in forma

di lettera, consigli per l'allevamento di bestie, proverbi, un po'di filosofia. Alcuni volumetti sono dedicati a donne di sprito, per es. alla gentildonna Elisabetta Caminer, la quale è capace di conversare con tutti del proprio territorio d'interessamento; così anche l'autore si sente rapito a esprimere la sua devozione, sperando in tal modo d'ottenere la benevolenza della signora. Anche questa donna dotata di ogni virtù femminile, lesse le novelle scurrili del libro, ma non se n'era scandalizzata - il nostro autore si scusa così.

La sopra menzionata illustre e illuminata signora Elisabetta Caminer svolge un'attività letteraria importante. Suo padre è l'autore dell'Europa Letteraria, la figlia invece traduce; per tale attività le spetta quindi riconoscenza, perchè è un'azione virile in veste da donna. L'autore spiega che le donne sono compagne degne degli uomini e non devono essere private delle conoscenze. Una donna illuminata è capace guidare suo marito. Elisabetta Caminer preferisce i buoni libri al cucire, al ricamare, alla musica. Ci sono parecchie donne che coltivano la letteratura, per es. quella scrittrice francese sconosciuta, la quale elaborava nel suo libro intitolato L'Erreur des desirs una storia romantica, ricca di azioni. La protezione dell'interessamento letterario delle donne è naturalmente un tratto moderno.

Un "filosofo di campagna" per allargare la conoscenza delle donne nel "grande e complesso" regno vegetale, ci dà notizie di questo territorio della scienza. Il filosofo osserva che nel secolo XVIII. si conoscono 53 specie di rose. Egli insegna alle donne l'innesto dei fiori

sottolineandone l'importanza sull'esempio dei Romani, i quali coltivavano i fiori per abbellire le loro case anche d'inverno. Veniamo a conoscere da dove deriva il nome del "ranunculus" /rana - ranunculus/. Questo fiore è amante dell'ombra come la rana. Il geranio ha nome greco che assomiglia al becco d'una gru /geranium - grue/. Non si tratta di descrizioni minuziose, scientifiche, ma di spiegazioni superficiali. Nella stessa maniera riceviamo notizie sul modo di vivere e sul nutrimento degli animali, consigli intorno all'allevamento dei polli, tolti e tradotti dai giornali inglesi.

È una constatazione caratteristica al grande culto degli animali, secondo la quale S. Dean, - scrittore inglese - attribuisce agli animali un'anima immortale. Ne dà l'esempio l'elegia indirizzata al marchese Alderano Malaspina. Il marchese richiama in questo modo il suo cane scappato:

"Ah mio Vulter! tu che pur senti amore,
S'è ver, che immortal spirito in te si chiude,
Torna, deh torna al vero tuo signore".³

Anche la proporzione dei generi letterari chiarisce l'interessamento e il modo di vedere del secolo XVIII. Le donne s'interessavano certamente di queste letture, che non contenevano affatto pensieri profondi e deviavano l'attenzione della gente dai problemi sociali, insomma dalla realtà.

Larghe descrizioni ci fanno sapere i diversi tipi del liscio, cioè i mezzi dell'abbellimento, con cui le donne delle diverse nazioni cercavano di supplire alle mancanze della loro bellezza. È l'unzione adatta ugualmente per donne ed uomini in modo da poter sembrare più giovani o diventare

più belli. Oggigiorno vengono usati dalle donne siriane ed arabe e dagli uomini nel deserto dell'Arabia per riparare gli occhi dal sole. Anche la Bibbia fa menzione in diversi luoghi dei lisci, così nel IV. capitolo del libro di Geremia e nel XX. di Ezechiele, Tertulliano e S. Cipriano s'indegnano per il troppo uso del liscio fatto d'antimonio.

Sembra che sia stata la cura di bellezza femminile greca e romana il modello delle donne del secolo XVIII. Il rossetto delle donne romane era il "fucus", una radice siriana, con cui tingevano anche la lana. Secondo Teofrasto tutto quello con cui si dipingeva la pelle si chiamava "fucus", mentre per il trucco si usava il "rizion". Questa radice è stata importata nella Grecia direttamente dalla Siria. I Latini chiamavano "radica" quella pianta, che Plinio ha scambiato con la radica per la tintura della lana. Le donne asiatiche insegnavano alle greche e latine l'uso del liscio fatto con antimonio. Esse lisciavano le guance rugose e scolorite con lisci rossi o bianchi. Per fare propaganda a questi mezzi di abbellimento, l'autore si serve anche degli dei mitologici. Secondo i poeti l'Europa guadagnò il bel colore bianco mediante un suo servo, che rubava a Giunone un vaso di liscio, poi lo regalò alla figlia di Agenor. Plinio conferma, che è segno di effeminatezza l'uso del liscio intorno agli occhi. Ovidio raccomanda la ricetta del liscio "Dame Romane", e ne descrive per esteso la composizione. I lisci bianchi e rossi convenivano a quel tempo alle donne eleganti, le cortigiane e le libertine non avevano il coraggio di usarli.

Ecco la ricetta di un liscio descritto da Ovidio:
spelate il grano importato dalla Libia e mescolatelo con
l'orobo, allungatelo, asciugatelo e metteteci polvere di corna

del cervo, cipolla tritata di narcisso, gomma, farina di grano, legate tutto questo con miele e dopo averlo usato, la vostra pelle sarà come il cristallo.

Orazio descrive la composizione della "creta umida", che serviva a imbianchire la pelle delle donne. Marziale fa menzione di una donna lisciata con questo, che ha paura che la pioggia le porti via l'unguento dalla faccia. Secondo Petronio gli uomini dopo l'uso di questa creta assomigliano al muro bagnato di pioggia.⁴

Poppea, la famosa cortegiana si metteva una specie di liscio che le s'induriva sulla pelle e si poteva allontanarlo soltanto con il latte. Quest'unguento è stato chiamato da lei "pingicia poppeana" e lo portava con sè anche nell'esilio. Era come una maschera, se si può credere a Giovenale. Di un altro liscio parla Callimaco nell'inno Bagni di Pallade. Per ottenere maggiore successo si tratta anche dell'abbellimento delle dee. Venere si trucca davanti allo specchio, Minerva invece non fa cose simili, compie soltanto corse innumerevoli, imitando in ciò le donne spartane che correvano sulla riva dell'Eurota, per avere un colorito più roseo. Afranio ha ragione quando dice: il liscio che fa più bella una donna è la gioventù con le sue qualità, come la verecondia, l'entusiasmo, la cortesia. La vecchiezza non ha altro fascino, che lo spirito e il sapere.

Le traccie del tempo non spariscono dal viso, la bellezza non torna su una guancia rugosa. Le donne vogliono sembrare più giovani, quando vedono sparire le loro bellezze. Perché non ingannare gli altri, se ingannano sè stesse, cacciando via così i pensieri più tristi, lo sparire della bellezza?

Riceviamo notizie del liscio bianco e rosso. Tutt'e due erano di moda in Francia e in Italia, li usava anche Caterina

de' Medici, ed erano diffusissimi verso la fine del '600.

Al tempo dello Zar Pietro. le donne di Mosca si radevano le sopracciglia e si truccavano. Quelle di Groenlandia amavano i colori giallo e bianco sul viso, le giapponesi usavano in prevalenza il turchino. Le africane mettevano intorno agli occhi lo zinco, per renderli più neri, tingevano in rosso e giallo i capelli, le mani e i piedi, le saracine si tingevano alla turca solo le ciglia e le palpebre con polvere di piombo.

La gente africana ed asiatica si tinge la più gran parte del corpo di bianco, rosso, nero, giallo, verde, a seconda di quale ritenga più bello, perché la vanità è generalmente diffusa in tutto il mondo.

In qualche parte troviamo descrizioni dell'effetto svantaggioso del liscio: "io credo che il liscio faccia male alla pelle, la fa rugosa, e perde la bianchezza naturale. Anzi, credo, che ogni specie di liscio è nociva"⁵:

Michele Nostradamus fa menzione nel suo libro stampato nel 1552 dei diversi lisci e dell'acqua di Colonia, fino ad allora la letteratura non li conosceva. Anche a Parigi pubblicavano un libro, in cui si trattava di pomate, di polveri e profumi.

È interessante, ma assai soggettivo il giudizio degli odori. Veniamo a sapere la storia di un giovanotto, che andando in visita, doveva levare la parruca, che puzzava per il troppo profumo. Sono usati i profumi di rosa, di gelsomino, e di ginestra.

Poiché quest'almanacco è indirizzato alle signore galanti dell'Europa, naturalmente si parla moltis-

simo della moda. Un sarto di nome Gherardo, presenta in una sfilata di moda per le Scienze dei Busti il nuovo corpetto, confezionato di feltro, che è comodo, sano, aderente. Il feltro non prende l'odore di sudore, e mentre il fauone deforma le anche, il feltro è più morbido, conserva le forme naturali, e perciò è più raccomandato.

È generalmente accettato, che tutto quello che si usa, è conveniente. In un dialogo leggiamo della figlia di Cicerone di nome Tullia, che sta parlando con M^{me} de Pompadour. Quest'ultima si scandalizza della ragazza senza calze, Tullia, invece, della scollatura della Signora. Come nell'uso dei lisci, anche nella moda sono le donne romane e greche che dettano legge. Le greche e romane si vestono alla maniera più semplice. Le ragazze di Sparta portano molti gioielli, monili, catene d'oro. In ogni età la gente si sforza di fare qualche cosa di straordinario. Sforzi indicibili occorreano per alzare obelischi e piramidi; ora, invece di tali pesanti occupazioni, cose ben più leggere tengono impegnati gli uomini, per es. far pizzi e tessere lana. Le belle donne pagano caramente quando vogliono incatenare la natura; si pensi ai vestiti troppo aderenti, i quali ostacolano il funzionamento dell'organo. Le donne delle età antiche si addobbavano con fibbie, ora le donne portano delle pietre preziose. È una verità indiscutibile, che la giovinezza modesta vince la vecchiezza malata.

Le donne romane e greche, alzandosi la mattina dal letto, entravano subito nei bagni sontuosi, si davano la pomice, per avere la pelle più morbida, ed usavano unguenti e profumi di Assiria.

Se le donne non hanno paura di falsificare il

colore del loro corpo, non dobbiamo meravigliarci se cambiano anche il colore dei capelli. Li fanno più lisci, più ricci, biondi, ecc. E questo non è l'effetto del lusso moderno. Abbiamo diverse prove, che le donne erano vanitose in ogni età. Leggiamo nella Vulgata, che Giuditta avendo voluto ingannare Oloferne, - suo nemico, - si pettinò, e si mise in capo una cuffia all'egiziana.

Le donne romane e greche si pettinavano accuratamente, ma anche gli uomini cercavano di essere belli. Gli Etruschi erano vanitosissimi, di ciò fanno testimonianza le statue di duemila anni fa. Gli scrittori ci danno notizie di un lusso enorme. I busti dei musei a Firenze testimoniano una moda straordinaria; le trecchie bellissime svegliano lo stupore dello spettatore. Le donne di quel tempo si spargevano polvere d'oro sui capelli, e li ornavano con nastri e con perle. Pensiamo agli affreschi di Ercolano e ad altri, ove si possono notare veli leggeri usati dalle donne antiche, le quali si sacrificavano a Dio.

Finalmente dopo la cura del corpo e la moda dell'acconciatura, incontriamo alcune ricette per la tintura dei capelli. Quest'azione viene eseguita con il miscuglio della polvere di piombo e con la limatura dell'ebano. Ne mettiamo un'oncia nell'acqua bollente, lo facciamo bollire per un'ora. Quando l'acqua diventa scura, la mettiamo in boccette, ma se vogliamo ottenere un colore più scuro, possiamo mescolarci anche un po' di canfora.

Una crema antirughe fatta con sei uova, spalmata sul viso, fa sparire ogni ruga. Il signor Maillé, impiegato del re di Francia, ha preparato un aceto color rosso, che ha un effetto vantaggioso sulla pelle.

Possiamo dire, che si forma un contatto personale tra lettori ed autore, con una comunicazione immediata dello scrittore tipo questa: "felice quella penna e quella mano a cui riesce di descrivere tai sorte di contenti" ⁶ In una storia l'autore fa capolino nel modo seguente: "io vorrei poter-
vi dipingere la situazione di Ortigny", o "io vi rappresenterei sopra tutto il buon finanziere" ⁷

A sottolineare la verità, troviamo qua e là delle parabole; il regnante annaffia il tronco di un albero, da dove erompe un fuoco, bruciando intorno a sè ogni albero ⁸.

Nella Donna celebre apparsa a puntate, tra le storielle ascoltiamo dalla bocca di Mademoiselle de Montpensier, figlia di Luigi XIII. la caratterizzazione di Cristina di Svezia, che si veste e si comporta in una maniera provocante, certamente non degna di una regina.

L'aria romantica ci sorprende nella storia della Principessa Mazzarino, che lascia il marito in Francia, scappa in Italia e andando in Inghilterra, muore abbandonata da tutti. "Essa ha avuto tanta indifferenza per la vita, che si crede che non le sia dispiaciuto di perderla" ⁹ "Gl'inglesi, che superano tutte le nazioni nel disprezzo della morte, la devono riguardare con gelosia" ¹⁰.

Le favole vengono interrotte qua e là da proverbi, per es "l'unione è la madre della forza e la sorella della felicità", ¹¹ o altrove "le ricchezze sono nel fondo del mare, ma la sicurezza è sulla riva" ¹².

L'Oriente favoloso appare nelle novelle arabe, turche, persiane /Solim e Zulma, Bozaldab, Azem, ovvero l'uomo immaginario infelice ecc/. Le serie complicate degli avvenimenti sono adornate di espressioni infronzolate tipo "il

padiglione del piacere" ¹³, o "profumava la sua testa con l'olio della letizia,... "gettò via con sdegno la coppa della consolazione che la pazienza gli offriva"... "tosto alza la mano che la disperazione aveva armata d'un pugnale"... "un ente d'una bellezza e d'una statura soprannaturale coprò d'una veste d'azzurro, coronato d'amaranto eccitante un ramo di palma nella sua mano dritta trattenne il braccio del disperato "Califfo".¹⁴

Ogni tanto provengono espressioni ricercate come queste "uscita dalle braccia del sonno..." "era visceratamente amara" "sepolto in un profondissimo sonno"... ¹⁵

La nostalgia verso la vita pastorale emana dalla novella L'onestà campestre. Il protagonista è un pastorello di nome Perrino, che sorveglia il gregge insieme con una pastorella chiamata Lucietta. Perrino la vuole come sua moglie, ma il padre della ragazza la lascia sposare soltanto, se sarà ricco. Andando a casa, una sera Perrino s'imbatte in un sacco d'oro. Cercano il proprietario del tesoro, per poter restituirglielo, ma non lo trovano. Perrino diventa ricco, e il prete lo congiunge con Lucietta in matrimonio. Avranno molti terreni, ma continuano cercare a chi il tesoro apparteneva. Lo trovano finalmente, ma per la loro lealtà avranno tutto il tesoro.

In questa favola pastorale possiamo leggere una storia banale, tante volte descritta. Abbonda di frasi lunghissime, di espressioni scelte, di patos, di esclamazioni e di aggettivi esagerati. Per il novellatore è il popolo lo strato più compatto a conservare la tradizioni, la sua simpatia verso il popolo balena ogni tanto "...i viandanti non sanno qual riconoscimento si fare a Perrino;

la sua industria, il suo buon cuore, la sua franchezza, l'aria sincera di Lucietta, la candidezza sua e la sua attività" 16.

Possiamo soltanto presumere la misura dell'effetto e l'intensità, con cui queste favole influivano sui lettori. Il fatto che questo tema ebbe il suo pubblico nel secolo XVIII. - anche, se nel nostro caso si tratta di una fonte letteraria francese, - significa un passo in avanti.

Nessuna solennità o rigidezza si trova nella Canzonetta del Sig. Commendatore Giuseppe Buondelmonti alla S^{ra} N.N. La civettuola Clori è contenta, perché è circondata da tutt'una schiera di corteggiatori. Il suo amante tradito canta in questo modo:

"Incolta Canzonetta
Vanne, benché negletta
Vola in seno a colei,
Che sopra i sensi miei,
Sovra de miei pensieri
Regna con modi alteri" 17

Ed ecco il sentimentalismo; l'uomo viene in contatto coll'Universo, la Natura riecheggia lo stato d'animo.

"Andai un giorno a spasso ne le vicinanze di Bagdad. La solitudine del luogo, il sole, che declinava all'Occidente, la campagna, in cui regnava una somma quiete, tutto contribuiva a fomentar nel mio cuore una dolce malinconia, cagione spesso de più gran vantaggi, se non fosse altro di quello, di pensar un poco a sè stesso" 18.

Nella maggior parte delle novelle si racconta in prima persona; il che corrisponde interamente alle esigenze

delle anime romantiche. Ecco i tormenti sentimentali di Mirzah: "lacrime di compassione e di tenerezza scorrevano giù dalle mie pallide guance; pieno di noia, e di desolazione per la disuguaglianza de beni distribuiti tra gli uomini, mi dimenticai di me stesso, e giunsi fino a mormorare la provvidenza. Dio! esclamai, perché le tue orecchie sono elleno sorde a sospiri!"¹⁹

Fa un effetto impressionante la favola L'oracolo novella orientale. In questa favola Nadir, il protagonista legge sempre in un libro di oracoli il modo di agire nelle situazioni dubbiose. In un punto lo scritto gli detta questo: "corona l'indigenza e la virtù, sappi adesso come contentare nel tempo medesimo gli altri, fai quel che un altro nel tuo caso non farebbe, fuggi le strade battute"²⁰. Nadir si lascia guidare dal libro, perché talvolta sembra impossibile l'uscita delle vie imbrogliate. Fra i suoi vagabondaggi incontra re, eremiti, principesse e vecchi savi, lo gettano nel carcere, trova tesori, si salva dai ladri, si trova nelle più strane situazioni, da dove riesce scappare mediante istruzioni del suo libro savio.

La scelta dei temi e il disegno delle anime semplici, sono già lontani dalle regole rigide del classicismo, e con la descrizione dei paesaggi ameni, con la pittura dei sentimenti, indicano verso il romanticismo. "Parvegli melanconica la solitudine, il canto degli augelletti noioso, l'ombra delle selve lugubre, e quello che era peggiore, insipidi i vezzi di Zulma".²¹

Il racconto intitolato Lo stupore abbonda di stranezze e assurdità. Un vecchio persiano abita in una capanna con sua moglie e con la nipote chiamata Pehri. Il

corriere del governatore Sefi vuol bene alla ragazza. Si reca nella loro casa povera nel momento in cui deve salvarli dal fuoco. Poi scoppia la rivoluzione, la piccola famiglia si trasferisce altrove, Sefi, seguendo i consigli del padre, si sposa, ma non può dimenticare Pehri. Nella cerimonia delle nozze - seguendo l'abitudine orientale, - gli fanno vedere la sposa coperta con un velo. Poi stanno insieme i giovani in una stanza buia, dove la sposa racconta a Sefi, di aver perduto le tracce del suo primo amore. La sorte di Sefi è simile: anch'egli racconta il suo dolore, poi chiarisce che gli amanti di una volta si sono ritrovati.

È un racconto romanzesco, allegorico moralizzante Il pericolo delle passioni. Racconto allegorico. Qui si tratta della ragione e della virtù. Tutt'e due lasciano il regno dato a loro da Giove, e assumono nomi allegorici. Si associa a loro Ifis, e vuole seguirle, ma l'inquietitudine fa sorgere ostacoli sulla loro via. È appariscente la ripetizione delle sentenze morali.

Nell'Apparenza inganna riceviamo delle informazioni di passioni rafforzate in un mucchio di avvenimenti impressionanti. "Dopo avere svelto in sua presenza il cuore del suo fido, lo messi nel mezzo fra loro due acciocché ella avesse sempre sotto gli occhi quel cuore che aveva tanto amato". E poi: "...da un lato un cadavere steso a terra, e forato da colpi di pugnale; dall'altro un secondo cadavere messo in pezzi: il costato tirato fuori era sopra un'asse e sotto gli occhi di uno dei più bei visi formati dalla natura".²²

Dal mondo degli Spagnuoli - esotico come quello orientale - prende l'argomento la novella piena di sentimenti, intitolata Alonso e Carlo, Istoria spagnuola in

cui si tratta di due amici, compagni nella guerra in Africa contro i Saraceni. Il motivo della ricerca d'un compagno, e quello del desiderio d'amore si dimostra in questa novella. L'inganno fa scaturire tra loro un contrasto che crea un'atmosfera tesa, eccitata, drammatica. Le passioni vengono disegnate con una sincerità convincente.

La Donna celebre del IX. volume è una pastorella che sarà la sposa d'un ufficiale d'alto rango. La donna si veste da uomo e combattono insieme nella guerra.

Nella favola Il pappagallo e la bertuccia vengono rappresentati gli animali ed è dedicata alla Madamigella M.P. Arriva una nave da Lisbona, con a bordo pappagalli e scimmie. La donna amata riceve in regalo una piccola scimmia e un pappagallo dalle penne colorate. Purtroppo il pappagallo non parla italiano e la scimmia si veste alla portogese. Il donatore degli animali farà da interprete, perché egli capisce il loro parlare, e perché sono animali possedenti "cuori amorosi". Ci viene raccontata la loro storia intessuta con la morale dell'amore:

"Sotto il cielo di Guinea

Dove il Sole arde la terra,

Dove Amor fa maggior guerra,

La mia mamma mi allattò".²³ -dice il pappagallo.

il quale era una volta un pastore innamorato, ma la sorte lo cambiò in un uccello. E per il fatto che nella sua vita di pastore fingeva l'amore, Cupido lo punì crudelmente. S'innamorò d'una pastorella brutta, brutta, che lo tradì.

"Quanti affanni, acerbi e rei

Fa soffrire un incostante!

Sarà ver che un cuor costante

Non risvegli in voi pietà?"²⁴

A questo punto avviene la metamorfosi del pastore che diventa un uccello dalle penne colorate.

"Or che sono un augelletto
Mi ritrovo ognor contento
Non passai presso l'armento
Altro giorno mai così". 25

Amore cambiò la brutta pastorella in un uccello, perché anch'essa finse l'amore. Li trasportavano tutt'e due nel Portogallo, dove non si sentivano bene, perché chiacchiere e smorfie lì non sono così gradite come in Italia. Quale sarà la nostra sorte? - domanda il pappagallo.

"Felici animalletti
Partite, si partite
Le pene son finite
E i vostri affanni
Gli sguardi amorosetti
Della mia avrete
Da lei non soffrirete
Sguardi tiranni." 26

L'amore costante contiene meditazioni sull'amore, che fa l'uomo contento per mezzo della virtù. L'innocenza e il dovere vengono impersonati. Amore si lagna che la vanità, l'interesse, la gelosia, gli usufruivano tante volte del nome. L'amore dev'essere congiunto con l'innocenza, altrimenti gli dei non fanno partecipare alla felicità colui che ama.

Il pensiero dominante della Istoria della felicità è che la felicità regna in tutto il mondo. "I poeti la cantano, i filosofi la determinano, i poveri la cercano

invano dai ricchi, quest'ultimi la invidiano dai poveri, i giovani la giudicano male, i vecchi nè parlano, benché non la conoscano nemmeno, gli uomini la disprezzano e le donne che sono tenere di cuore la vogliono assicurarsi ad ogni costo. La felicità disprezza la gente timida. La felicità viene chiamata, desiderata, cercata da tutti e non trovata quasi da nessuno". 27

Benché l'Anacreontica di Cloneso Licio A. P. sia un atto di protesta contro l'amore, ciò nonostante, all'inizio della poesia si legge il motto seguente "Omnia vincit Amor; nos cedamus Amori".

"Alme belle, Amor fuggite"

Quando men ve lo pensate
Voi d'Amor preda restate" 28.

Nella "Risposta del medesimo autore" ci sta:

"Stia ragione in guardia al core
Ne temer potrete Amore.
Alme belle, alme ben nate
Se del cor la libertate
Se la pace ognor gradite
Alme belle Amor fuggite". 29

L'amore virtuoso non è da vergognare, ha un effetto intenso.

"Non arrossite di un amor virtuoso, che vi mette nel rango delle eroine di tutti i tempi". 30

Uno stile confacente ai saloni domina le righe seguenti:

"Infuocati sospiri erano il segno
Del nostro amor, e non osava il labbro

Rompere questo incomodo silenzio". ³¹

Gli stessi motivi sentimentali si presentano nel IX. volume. "Noi scolpivamo sopra la scorza degli olmi i nostri giuramenti, e l'espressioni le più toccanti della nostra tenerezza" ³². È più avanti: "Io avevo gli occhi fissi sopra un ritratto di S. Alberto e lo bagnavo con le mie lacrime". ³³ Finalmente: "...i suoi occhi nei quali regnava il languore, erano fissi in terra, e gli rialzava di tempo in tempo per guardarmi con un'aria tenera, e un istante dopo m'avvidi che erano umidi dal pianto". ³⁴

Danno una prova eloquente dell'idealizzazione del sesso femminile le righe della Lettera alla Stimatissima Signora. "Le femmine sono destinate a formar la delizia dell'uman genere, e nella società devono farlo finché vivono, e non finché son giovani solamente". ³⁵ Viene idealizzata non soltanto l'essenza femminile, ma nell'Adulterio innocente anche la forma esteriore della donna. "I capelli erano di un nero morato, il colore di gigli e di rose, gli occhi due stelle, il collo superiore a ogni paragone, le braccia ammirabili, le mani ancora più delle braccia, e la statua quasi di una regina, che si facesse ritrarre" ³⁶.

Qualche volta l'autore s'immerge tanto nella descrizione della forma esteriore di una donna innamorata, che essa si estende per tutt'una pagina. "Il colore di suoi occhi non ha nome poiché non è nè celeste nè bruno, nè affatto nero, ma un misto di tutti e tre, il quale fa risaltare ciò che ciascuno ha di più bello, la dolcezza dei celesti, il serio dei bruni, e sopra tutto il fuoco dei neri, ma quel che hanno di meraviglioso è, che non vi sono gli eguali nel mondo e per la giocondità, e per la languidezza,

in somma fatti apposta per ispirare l'amore; sono severi e sensati quando ella si mette a guardar fissamente, il che segue di rado, pare che niente possa occultarsi al suo sagace sguardo; sono grandi, ben spaccati, e a fior di testa, pieni di fuoco e di spirito, ma con tutte queste bellezze non hanno niente di languido, ne di tenero, come se ella fosse nata soltanto per essere amata, e non per amare".³⁷

Siccome l'amore diventa più prezioso per mezzo della virtù, così anche l'amicizia si fa valere coll'aiuto di questa. "L'amicizia non può sussistere che in due cuori virtuosi. Le qualità del cuore sono essenziali all'amicizia".³⁸

Il dolore del trapasso e un sentimentalismo romantico trapelano dall'ode Alle Parche. L'amante triste prega le Parche di non tagliare il filo della sua vita finché non potrà congedarsi dalla sua donna. Egli nuore per la sua infedeltà.

"Che non potran l'immagine
Di lei, che si mi piacque
Mai cancellar' dall'animo
Tutte di Lete l'acque." ³⁹

"È forse giunta a credere
/Indarno allor pentita/
Che il suo rigore indussemi
Alla fatal partita". ⁴⁰

La storia del ragazzo arabo di nome Sadak, nel racconto intitolato I desideri ci insegna che non il denaro rende felici, ma la pace del cuore, o l'ambiente idillico.

Un'altra favola sottolinea lo stesso pensiero, cioè, che la pace interiore è la fonte della tranquillità /Azem, o sia l'uomo felice immaginario/. Questa favola serve all'autore per inserire quà e là delle sapienze sulla felicità, sulla pace dell'anima. "... l'uomo non è felice se non allora quando è contento di sè, e gode di una interna tranquillità... la felicità dell'uomo non è tocco nella parte più sensibile;... il tuo cuore non desidera altri beni se non quelli dei quali or gode; la libertà, i veri beni qui risiedono; questo è il soggiorno della pace, che questi luoghi siano il tuo, durante la tua vita; le tue ceneri qui riposino e che questo epitaffio sia scolpito sopra la tua tomba; qui giace Azem, il quale fu sempre padrone del suo cuore". ⁴¹

Anche la possessione della felicità è una scienza, la quale manca a tanta gente. Questo vuol dire che dobbiamo accontentarci di qualsiasi situazione e vivere senza ambizioni; solo allora saremo felici /I desideri/.

La storia più complessa e romantica dell'almanacco porta il titolo Le cautele inutili. Il protagonista si chiama Don Pietro, ma potrebbe essere chiamato anche Don Giovanni, perché dovunque si reca ha un amante.

Quà e là, dopo le novelle troviamo delle poesie musicate, che hanno per tema l'amore.

"È l'amore una chimera potentissima
e cangiante cui ragion trista e severa
tenta invano di domar. È un amabile
follia. È un sognato ampio tesoro cui
la calda fantasia può distruggere e crear". ⁴²

Riecheggiando la poesia arcadica, il IV. volume si chiude con un ditirambo.

"Desto liquor beviamo allegramente
al dio d'amor non ci pensiamo niente
tarà... patata... chi beverà allegro viverà, taratara.." 43

Benché la raccolta, comprendente materiale in maggior parte esterno, non dimostri caratteri nazionali italiani e non contenga nè insegnamenti politici nè argomenti sociali /quindi non rientra nella sfera della letteratura esigente/, possiamo affermare che, oltre alla sua funzione preparatoria per la letteratura futura, ha un'importanza enorme. Domina dappertutto il genere favoloso, come genere preferito del largo pubblico. Ciò tenevano sottocchio gli editori del '700, quando pubblicavano i loro libri di fiera a scopo di educare, illuminare e divertire il pubblico. E non solo le favole non hanno nessuna relazione con la letteratura, ma neanche le opere contenenti conoscenze igieniche, economiche hanno a che fare con le scienze. Esse fanno entrare i lettori nel mondo irrealistico dei sogni, così quest'almanacco del '700 è interamente romantico.

Comprova eloquente dell'influenza di questi almanacchi negli sviluppi culturali del paese, è la larga diffusione che ebbe in Italia l'articolo della De Staël, apparso nel 1816, sollecitando la necessità di traduzioni da letterature straniere. Possiamo affermare senza timore di errori, che questa raccolta preparò e spianò la strada al successo del succitato articolo della De Staël e di successive opere.

Erzsébet TIMÁR

Note

1. A. Garzanti: La letteratura italiana del '700. 1968, Milano, p.517.
2. La Toelette o sia Raccolta galante di Prose e Versi Toscani,
1770, Firenze. Allegrini, Pisoni e Comp. Vol. IX. p. 199.
3. Vol. XII. p. 199.
4. " III. p. 13.
5. " III. p. 21.
6. " VIII. p. 41.
7. " IV. pp. 177, 178,
8. " XI. p. 73
9. " VII. p. 164
10. " VII. p. 166
11. " V. p. 107
12. " V. 113.
13. " VIII. p.41
14. " III. pp. 163-165
15. " IV. pp. 96, 118, 123
16. " II. p. 18
17. " V. p. 139
18. " VIII. p. 44
19. " VII. p. 45
20. " V. p. 36
21. " V. p. 3
22. " X. p. 75
23. " VI. p. 7
24. " II. p. 10
25. " II. p. 11.
26. " II. p. 14.
27. " XI. p. 2.

28. La Toelette o sia Raccolta galante di Prose e Versi Toscani,
1770, Firenze. Allegrini, Pisoni e Comp. Vol. IX. p. 154.
- | | |
|-----|-------------------|
| 29. | " IX. p. 155. |
| 30. | " XII. p. 5. |
| 31. | " XII. p. 6. |
| 32. | " XII. p. 18. |
| 33. | " IX. p. 27. |
| 34. | " XII. p. 8. |
| 35. | " IX. p. 5. |
| 36. | " IV. p. 4. |
| 37. | " VI. p. 115. |
| 38. | " X. p. 14. |
| 39. | " I. p. 153. |
| 40. | " I. p. 153. |
| 41. | " I. pp. 102-103. |
| 42. | " III. p. 181. |
| 43. | " V. p. 136. |

MOMENTI DELLA TEORIA FILMICA ED ESTETICA IN BÉLA BALÁZS

Il discorso relativo ai problemi di una speculazione estetica del mezzo filmico viene posto, oggi, nei termini di una vasta possibilità di interventi critici attualizzanti il fecondo campo delle teoriche del film. Eisenstein, Pudovkin, Balázs, Arnheim /quali classici della prima età post-pioneristica del cinema e sistematori della nuova arte/ da un lato, e Bazin, Mitry, Metz/ quali iniziatori di un graduale rovesciamento delle estetiche/ dall'altro; il tessuto della riflessione critica si viene a porre in un clima di maturata formazione. Tale iter, attuante uno sviluppo tendenziale ed, in un certo senso, di evoluzione, sembra quasi venga a costituire l'anteriorità referenziale dell'idea di cinema; sistemazioni e rovesciamenti, quindi, contribuiscono alla nascita di una linea codificante intesa come quid artistico-estetico. Non rapporto dicotomico fra l'uno e l'altro tentativo di nuove teorizzazioni, sì edificante presenza di una ricerca, ad entrambi comune, tesa alla necessità di ulteriori costruzioni e più nuovi modelli. Ricerca che, pur variando sul piano strettamente metodologico, tenta di ampliare l'antica querelle sorta sul fatto se sia il cinema autonoma arte, oppure momento non artistico mediato da precedenti arti. I termini di una così centrale equazione "cinema-arte/cinema-non-arte" rimandano al di là della domanda prima; che cos'è il cinema? Nell'esplorare le non possibili risposte che detta questione pone allo studioso, trova ampio e delucidativo spazio il lavoro propositoci dal Balázs.¹ Ai più, almeno in Italia, la sua opera è quasi sconosciuta; forse proprio per questo si è ritenuto qui opportuno cercare di analizzarne il fare speculativo poetico. Fare che,

diciamo subito, si presenta in tutta la sua multiforme operosità; fu egli, infatti, poeta, romanziere, traduttore, drammaturgo, favolista, autore di saggi filosofici ed, in misura maggiore, teorico del cinema, ricercatore ed attento analista delle possibilità del linguaggio filmico. Non fu, il Balázs, certamente valutato e stimato per quel tipo di ricerca che stava attuando nel campo delle teorie filmiche; nè come novelliere o romanziere ebbe quel giusto riconoscimento che avrebbe poi in seguito meritato. Anche in Italia, come nel resto d'Europa, la fortuna critica del Nostro non uscì da una strettissima cerchia di "cinéphiles". Il primo, comunque, a cui va il merito di aver capito l'importanza del Balázs ed i suoi fondamentali sviluppi in seno alla nuova estetica del film è stato, senza ombra di dubbio, Umberto Barbaro. Di Balázs, il Barbaro è stato sincero amico ed anche stretto collaboratore; assieme, in quei difficili anni del secondo dopoguerra, collaborarono ad una rinascita, in senso marxista, del film. Assieme guardarono al film non più secondo i canoni del vecchio estetismo idealista-crociano, sì come ad un'arte autodefinentesi in un processo autonomo mediato, sempre, dal circostanziale. Il film, quindi, come rinascimento marxista dell'arte.² Assieme tennero lezioni e conferenze presso il Centro Sperimentale di Cinematografia,³ a Roma, esprimendo nuove formulazioni critiche ed anche creando nuove possibilità sui vari modi di guardare il film ed ideando il nuovo concetto di cultura cinematografica. Dobbiamo dire che della cultura filmica italiana, il Balázs, è stato padre e maestro forse più che in qualsiasi altro paese, così anche quando era costretto ad un lavoro quasi clandestino per gli assurdi divieti della censura fascista. Dal marxismo, che sempre professò anche negli

anni più difficili con rara coerenza, mediò l'elemento culturale più significativo; l'impiego costante e continuo della dialettica nel risolvere in termini di estrema chiarezza i rapporti tra società e costume, tanto da trasformare l'elaborazione ideologica in efficace strumento di progresso umano.

Tale fare dialettico, risolvendosi nella bipolarità del "sociale" e del "culturale" facilita e rende propri i valori di ogni forma speculativo-teorica: speculazione che, nel Nostro, assume valore nel momento stesso in cui la materia viene sistematicamente studiata ed analizzata nel minimo particolare. È su tale modello che si struttura la Weltanschauung balázssiana. Il cinema assume il ruolo di "arte della visibilità": sarà appunto su codesta tematica del visibile che verranno poste le basi del nostro discorso.

Le analisi condotte dal Balázs sul mezzo cinematografico si evidenziano e si caratterizzano nella formulazione di nuove possibilità tecniche: il linguaggio del film trova la propria linea di sviluppo e la propria formatività all'interno stesso di tale momento tecnicistico. Purtuttavia, anche nel contesto di detto piano tecnico, l'operazione del Balázs si configura sempre come soluzione di continuità fra un atteggiamento costantemente realistico ed un bisogno di spaziare oltre le frontiere del già fatto. Gli scritti del Balázs accordano un posto fondamentale a tre elementi del linguaggio cinematografico: il primo piano, il montaggio e l'inquadratura. Sulla base di questi nuovi fattori si sviluppa, in linea di massima, la teoria filmica dello studioso ungherese. Una nuova estetica prende le mosse da una nuova arte:

"La macchina da presa emigrò in America. Ma perché l'arte cinematografica giunse in Europa dall'America? Per quali regioni le nuove ed autentiche forme espressive furono scoperte prima a Hollywood che a Parigi? È stata, questa, la prima volta che l'Europa ha appreso un'arte dall'America. Il cinema è l'unica arte nata nell'era borghese, capitalistica. Tutte le altre arti affondano le radici nell'area precapitalistica, e recano quindi le tracce di antiche forme, di remote ideologie. Si tenga inoltre presente la tradizione dell'estetica e della storia delle arti borghesi, le quali fondarono, attraverso le proprie eterne leggi, l'assoluta autorità della arti precapitalistiche e soprattutto delle arti antiche." ⁴

Il cinema, quindi, è un'arte nuova, un'arte che non si rifà, come la pittura o l'architettura, a remote ideologie ed ad antichi saperi : è, anzi, "l'unica arte di cui si conosca la data di nascita". ⁵ Balázs, al pari di Eisenstein, considera il cinema come il punto di arrivo di tutti i mezzi espressivi precedenti: la sua dottrina, volta a mettere in luce l'evoluzione e l'essenza della nuova arte, si muove attorno ad un nucleo centrale tipicamente espressivo-visivo: il primo piano.

Il primo piano.

Il primo piano è, secondo il Balázs, quello strumento che dona al cinema il suo carattere specificatamente lirico, quel quid tendente a differenziare l'espressività del teatro /arte, questa, considerata dal Balázs come arte antica e legata ai canoni delle "eterne leggi"/

dalle ampie possibilità del cinema. Il cinema è inteso come categoria estetica e primaria della nostra cultura visiva. La nuova dimensione non nasce dunque con il teatro, sì per mezzo del primo piano. È ancora Balázs che parla:

"La prima, radicale, variazione della distanza tra lo spettatore ed il film è il primo piano. Fu senza dubbio un'audacia geniale quella di David Griffith, che intercalò per la prima volta, nel corso dell'azione cinematografica, la sola testa dei protagonisti, a grandezza maggiore del naturale. Perché in questo modo non solo l'uomo si vede più da vicino, cioè più vicino nello stesso spazio, ma si porta addirittura fuori dallo spazio, in una dimensione del tutto nuova".⁶

E sempre sulla funzione del primo piano abbiamo ancora passi estremamente delucidativi ed interessanti una possibilità trasformazionale dal quantitativo al qualitativo, quali, ad esempio, questo:

"La macchina da presa ha rivelato che la cellula è la base di tutto ciò che vive, ha esplorato i luoghi in cui nascono, partendo da fattori più piccoli ed elementari, i grandi avvenimenti. Anche la frana più colossale nasce dal movimento di minuscoli sassolini e di invisibili molecole. Una serie di primi piani ci permette di cogliere l'istante in cui La quantità si trasforma in qualità /Marx/. Il primo piano non ha soltanto ampliato ma anche approfondito la nostra visione della vita. Non si è limitato a mostrarci oggetti nuovi, ma ce ne ha pure svelato il senso".⁷

Il primo piano, nuovo strumento per una dimensione nuova e per una nuova visibilità, facilita il compito dello spettatore, in quanto gli permette di calarsi in una maggiore drammaticità espressiva con un numero ridotto di segni in quanto:

"... nel primo piano la più piccola ruga del volto si trasforma in lineamento fondamentale del carattere, ogni fuggitiva visione di un muscolo ha il suo pathos che colpisce e che è indice di grandi avvenimenti interiori".⁸

Tale elemento del linguaggio cinematografico assume quindi una esistenza pressoché autonoma, e diventa non più semplice microcosmo dell'esperienza filmica, ma un vero ed intero ed a sé stante mondo. Balázs cita a più riprese la Giovanna d'Arco di Dreyer come la migliore e più esauriente illustrazione della sua teoria. Nelle immagini del film dreyeriano ogni referenza allo spazio o al tempo è scomparsa:

"Nella lunghissima, terribile sequenza del processo, altro non si vede che le facce degli inquisitori, in primo piano ed ad una distanza minima. Ci si muove unicamente nella dimensione spirituale dell'espressione. Dove si svolge questa scena non sappiamo: né l'occhio, né l'orecchio ci suggeriscono nulla. Qui non si vedono cavalieri al galoppo né pugili in combattimento. Le passioni sfrenate, i pensieri, i sentimenti e le convinzioni lottano fra loro fuori dallo spazio. Meglio del teatro, il film è riuscito a creare un vero e proprio dramma di anime."⁹

Naturalmente l'uso del primo piano non deve mai essere gratuito, ma corrispondere ad una necessità psicologica o drammatica. È infatti, grazie al primo piano che il regista rivela la sua sensibilità di artista e la sua concezione della vita.

Il montaggio

Al concetto balázssiano del regista che guida l'occhio dello spettatore, ¹⁰ è connessa l'operazione del montaggio. È il senso del montaggio che determina l'introduzione o la mancata presenza del primo piano nello svolgimento del racconto senza, peraltro, che venga compromessa la continuità stessa del racconto. È il montaggio che crea il ritmo del film, e lo si può, lo si deve anzi, comparare, afferma il Balázs, a quello che è lo stile nella letteratura:

"Il montaggio è lo stile narrativo del film, la sua andatura, il suo ritmo. Può essere ampio e lento, con scene lunghe e risolte in ogni particolare /.../, ma al contrario può anche svolgersi attraverso una rapida successione di pezzi brevi. Il ritmo drammatico del contenuto si trasforma nel ritmo visivo delle immagini: il ritmo esterno e formale accresce e potenzia il ritmo del dramma interiore." ¹¹

Le inquadrature di un film non sono soltanto pezzi di celluloidi incollati gli uni dopo gli altri; esse sono, proprio per il loro contenuto narrante, ininterrotto succedersi di rapporti. Così inteso, il montaggio, diventa momento di creatività: forbici poetiche, lo definisce il Balázs, ed il movimento della narrazione sarà, grazie alla poeticità del montaggio, ora impetuoso, ora di largo respiro. La velocità con cui si susseguono le immagini conferisce al montaggio una possibilità metamorfica, in quanto richiama e riproduce la reale velocità del processo di associazione delle idee. Riferendosi a tale poeticità, il Balázs porta come esempio La madre di Pudovkin: questa indagine sul capolavoro del grande regista sovietico ci dimostra quanto lucida sia la indagine critica condotta dal

Balázs ed è una prova delle straordinarie capacità interpretative dello stesso:

"Il montaggio poetico è in grado di mettere in moto le associazioni più profondamente radicate nel nostro subcosciente. A volte basta un paesaggio per evocare entro di lui un vuoto o la espressione di una persona. Autentici effetti letterari. Non c'è parola che possa soltanto accostarsi a questa sfera di immagini e di forme del tutto estranee alla razionalità.

Nel celebre film di Pudovkin La madre /1926/, la prima marcia rivoluzionaria dei lavoratori era accompagnata da una serie di immagini inserite fra le inquadrature della rivolta: neve che si scioglie in primavera, acque che scendono a valle confluiscono da vari rivoli in un solo alveo, si ingrossano, traboccano dagli argini; ed è facile immaginare quali sentimenti e quali stati d'animo suggeriscano queste immagini chiaramente allusive. Le acque primaverili brillano come una luce di speranza negli occhi dei lavoratori che si destano a nuova vita; nei ruscelli illuminati dal sole si rispecchiano i volti fiduciosi dei rivoluzionari. Questa interdipendenza di immagini è un prodotto dei riflessi psichici. Come scoccano le scintille se si accostano oggetti carichi di elettricità, così l'unione delle immagini provoca quel processo associativo per cui le immagini stesse danno vita l'una all'altra, indipendentemente dalle intenzioni del regista. Si tratta di una forza immane a disposizione dell'artista, alla

quale egli deve dare una forma ed imprimere un determinato corso".¹²

Ma esiste un limite oltre il quale la costante poetica lascia il passo ad una concezione tipicamente intellettuale del montaggio. A proposito di questa particolare concezione il Balázs cita un esempio tratto dal film Ottobre di Eisenstein:

"In Ottobre la statua che crolla vuol significare che la potenza dello zar è alla fine. I frammenti che si ricompongono alludono alla restaurazione del regime politico. Eisenstein, che è forse il più geniale maestro degli effetti sovraconcettuali, è spesso caduto nell'errore di voler conquistare all'arte cinematografica anche il mondo del pensiero puramente concettuale"¹³

Occorre, allora, potersi servire del montaggio con coscienza, in quanto, mediante il taglio, non solo si hanno le possibilità di creare contenuti e significati, ma si possono anche alterarli e modificarli. Molto accortamente Balázs ci porta, come esempio di ulteriori modificazioni ed alterazioni, la avventura toccata ad un film di Eisenstein:

"Una casa scandinava di noleggio voleva, tempo fa, acquistare L'incrociatore Potiomkin. Ma la censura considerava quel film troppo rivoluzionario. D'altra parte il film era tanto conosciuto ed aveva ovunque costituito un così buon affare che i noleggiatori non se lo volevano far sfuggire. Allora essi provarono a ripresentarlo alla censura dopo qualche sforbiciatura. Non fu tolto nulla, né fu introdotta alcuna nuova didascalia: fu soltanto modificato l'ordine di alcune sequenze. E guarda un pò! Com'è noto il film comincia con alcune scene di maltrat-

tamenti subiti dai marinai. I riottosi son condannati alla fucilazione. Infine si ha l'ammutinamento di tutta la ciurma. Rivolta sull'incrociatore. Tumulti nella città. Infine compare la flotta, ma lascia passare l'incrociatore ribelle. Tale è il succedersi delle scene nel film originale.

Dopo il nuovo montaggio delle astute forbici scandinave i fatti di quel film rivoluzionario si svolgono così: il film comincia in media res, cioè dopo la scena della condanna alla fucilazione dei malcontenti; e poi si svolgeva regolarmente fino al finale arrivo della flotta. Neanche una scena della rivolta fu soppressa. E la censura? Avevano, semplicemente, fatto seguire alla scena che nell'originale era l'ultima la scena tolta all'inizio. Così dopo la rivolta, dopo l'apparizione della flotta navale zarista, si vedevano i marinai allineati e tremanti; i malcontenti sono arrestati e messi ora dinanzi al plotone d'esecuzione... e FINE. Cioè la rivolta è stata soffocata, i ribelli sono stati puniti, l'ordine è stato ristabilito. Ormai la censura scandinava poteva, senza alcuna preoccupazione, permettere il film." ¹⁴

L'inquadratura

Altro materiale su cui si basa la speculazione teorica del Balázs è l'inquadratura. Le variazioni di posizione della macchina da presa permettono al regista di vagliare la scelta degli oggetti e delle persone da rappresentare nel quadro, ossia da racchiudere entro i margini ben delineati dell'im-

magine fotografica. Nel quadro schermico, come nel quadro pittorico, ciò che è determinante è la sintesi tra la realtà oggettiva e la personalità soggettiva dell'artista. Nel campo filmico, per mezzo dell'inquadratura, l'immagine viene localizzata nello spazio; il mondo oggettivo che appare sullo schermo può essere ripreso soggettivamente dalla macchina da presa da uno qualunque degli infiniti punti dello spazio compresi in una sfera che circonda la persona o l'oggetto da rappresentare. In tal modo ogni angolazione di ripresa implica, secondo il Balázs, una precisa presa di posizione affettiva od intellettuale:

"La macchina da presa ci identifica non solo spazialmente, ma anche sensibilmente, coi personaggi del film. Essa dà ad ogni cosa una espressione che corrisponde all'impressione che ne ricevono i protagonisti dell'azione. Ciò che ad essi appare brutto, appare brutto anche a noi, ciò che loro è caro ci sembra bello, ciò che li atterrisce spaventa anche noi. Tutto ciò che il sentimento vede nelle cose, la macchina da presa lo vede mediante l'inquadratura." ¹⁵

È sempre il regista che, tramite le categorie dello specifico filmico, guida l'occhio dello spettatore. Primo piano, montaggio, inquadratura: elementi primari per la risoluzione di una estetica della realtà visibile che possa rispecchiarsi nel momento specifico del film: ma anche strutture copletanti le possibili formulazioni della teoresi filmica.

Il film come momento del visibile

Il rapporto fra le realtà visibili /realtà, queste, giudicate esistenti/ e l'immagine che di esse ci dà il cinema, rimane

il problema fondamentale della riflessione teorico estetica del Balázs. La realtà del cinema, afferma il teorico ungherese, non si pone né si può attuare, nei confronti della realtà empirica, come inaccessibile o dotata di diverse dimensioni. I termini dei contributi balázsi per una storiografia in chiave estetica del film ci sono noti. E neppure ci è di alcun interesse l'antica ed ormai stantia querelle sulla priorità di uno scritto o di un altro. Così giustamente Aristarco nelle sue "Teoriche":

"Stabilire cronologicamente a chi appartenga la priorità della stipulazione teorica sul montaggio, se a Balázs oppure a Pudovkin o ad Eisenstein, basandosi soltanto sulle date in cui escono i loro saggi, è forse impossibile; perché se il libro del primo è anteriore a quello dei due russi, i principi di tutti e tre nascono nello stesso clima di studio e di ricerche. Risulta evidente, d'altra parte, che il libro del Balázs è uno dei precedenti sicuri del Pudovkin, il quale del resto, nei suoi saggi, non dimentica di citarlo. Tale influenza è soprattutto riscontrabile per quanto riguarda il primo piano: mezzo espressivo che il Balázs tiene in maggior considerazione dei teorici russi." ¹⁶

Il contributo del Balázs è rilevante soprattutto in tre direzioni: quella relativa alla definizione di uomo visibile, quella della valutazione dell'idea lukacsiana della Verdinglichung, ed infine l'idea di cinema come coscientizzazione. Il concetto centrale del Der sichtbare Mensch è evidenzializzato dal titolo stesso del testo: al tempo della civiltà delle cattedrali istoriate da pittori che

dipingevano anime e spiriti non esiliati nelle loro idee ma ancora compresi nei corpi, era l'uomo visibile o visibilizzato a contrassegnare la cultura: cultura che era essenzialmente ed esclusivamente ottica. L'uomo, dunque, era la condizione prima di ogni visibilità; era ancora il tempo della visione e dell'occhio! Venne la stampa e franse la cattedrale in migliaia di libri: l'uomo visibile fu sostituito dall'uomo leggibile, la civiltà ottica dalla civiltà contettuale. Non più la potenza dell'occhio, ma un predominio incontrastato del concetto. Il cinema giunge a reintegrare nell'uomo lo spirito visibile; ed in questa reintegrazione del visibile si assiste pure ad un arricchimento dell'uomo stesso. Arricchimento in quanto, abrogata la distanza che fissava lo spettatore al confine della realtà, quest'ultimo viene posto al centro dell'azione, diventa coprotagonista e viene reso più idoneo a ricomporre la verità totale attraverso la partecipazione all'essere. Lo spettatore di oggi, colui che siede in una sala ed assiste ad inquadrature che si susseguono le une alle altre, questo spettatore, si diceva, è l'uomo visibile: la vita umana stessa è, come l'arte, rispecchiamento della realtà. A questo proposito molto penetranti si presentano alcune pagine di Lukács, che di Balázs fu sincero amico ed attento critico, ¹⁷ raccolte poi nella sua "Estetica":

"...nel cinema già la forma primaria non estetica, meramente tecnologica, non è altro che un rispecchiamento visivo della realtà: mediante un moto rapido, una successione avvertita come continua, essa trasforma la riproduzione fotografica in una antropomorfizzazione, l'avvicina alle forme di manifestazione della vita quotidiana. /.../ Noi seguiamo le afferma-

zioni di Balázs nell'indicare in David Griffith il primo iniziatore di questo modo di rappresentare. Altrove abbiamo già descritto diffusamente l'effetto paradossale e sconcertante che questa nuova arte produceva all'inizio sugli spettatori. In questo passo Balázs fa una analisi dettagliata dei mezzi tecnici con il cui ausilio si forma un così peculiare mondo nuovo della visibilità; egli mette in risalto certi elementi come il mutamento incessante della distanza tra lo spettatore e l'immagine, il variare della prospettiva nell'insieme e nel particolare. Per noi qui ha importanza non l'analisi delle singole questioni tecniche, ma il fatto che con questi mezzi sorge un mondo visibile, sensibile e concreto sui generis, di cui dobbiamo esaminare le peculiari leggi estetiche nel rispecchiamento della realtà" 18

Il cinema è modello di vita ed alto momento comunicativo. Giudizio tecnico /valutazione globale di tutte le caratteristiche tecniche del film, dalla regia all'interpretazione, dalla fotografia al montaggio/ e giudizio estetico si fondono in un unico intervento critico: il film è opera d'arte quando le leggi dell'unità e dell'armonia stilistica risultano essere operanti all'interno di una ben definita linea poetica. Balázs, nel suo costante impegno, vuole approfondire ed ampliare l'apporto delle possibilità estetiche del film, come entità organica, tenendo presente /senza alcuna chiusura programmatica/ ogni tipo di strumento; nello stesso tempo vuole immettere il film nel problema che il cinema da sempre pone, come linguaggio, come mezzo di comunicazione di idee,

come arte. Riteniamo utile per l'intera economia del lavoro riportare alcuni brani dall'ultimo capitolo della baláziana Estetica del film: il capitolo porta il significativo titolo "Nonostante tutto". L'impegno dell'uomo di cultura è qui evidente come in rare altre volte; impegno che si riflette nelle osservazioni acute di tutto ciò che rappresenta socialità: l'uomo visibile si identifica nell'uomo sociale.

Così il Balázs:

"Il film è l'arte di vedere, perciò è anche l'arte del concreto. Quindi il film, per sua destinazione interna, si ribella contro l'estraneità omicida che, nello spirito del capitalismo, ha trasformato le cose in merci, i valori in prezzi, gli uomini in forze di lavoro impersonali. La tecnica fotografica del primo piano costringe il film, nonostante tutto, ad un realismo della vicinanza, che diviene attualità inesplorabile. Forse a colazione, si può leggere della morte eroica di migliaia di soldati senza perdere l'appetito. Le cifre non hanno volto, le parole non hanno schiuma alla bocca. Ma la visione di occhi morenti, in primo piano, o la ripresa sonora di un rantolo tolgono certo l'appetito. Il primo piano determina confronti. Ed è notoriamente più difficile mentire sulla faccia.

Nonostante tutto! Il film è l'arte di vedere, la sua più intima natura lo porta a mascherare. Il film è per sua natura, l'arte degli occhi aperti. Anche se il suo realismo è a volte una fuga dalla realtà, in ultima analisi il realismo è sempre rivoluzionario. Nella lotta

in difesa dell'uomo, la migliore propaganda resta sempre quella di mostrare l'uomo. L'arte di vedere non può restare l'arte di coloro che troppo spesso non vogliono vedere. /.../ Lo spirito del film, che io ho cercato di descrivere in questo libro, è lo spirito del progresso. Nonostante tutto! Questo spirito destina il film a diventare l'arte del popolo, l'arte del popolo di tutto il mondo, e quando ciò avverrà, il film troverà una tecnica di espressione adeguata al suo spirito. " 19

Il cinema a cui guarda il Balázs è il cinema della vasta possibilità creatrice, ma soprattutto il cinema inteso come mezzo di miglioramento, ad esclusivo vantaggio della cultura e degli uomini. Per la sua esemplare condizione di uomo moderno, di uomo che, pur nelle circostanze più difficili e drammatiche, non cessa mai di apprendere e di insegnare, per queste sue qualità il Balázs sceglie, fra tutti i tipi di linguaggi con cui l'uomo comunica con il sociale, quello più moderno e più efficace: il cinema. Per la sua posizione di rivolta contro tutti gli schemi e le ideologie decadenti della cultura solitaria, egli opera una scelta in favore del linguaggio più giovane: il film. È, Balázs, colui che della nostra epoca ha capito l'esigenza più profonda; l'esigenza di creare tra gli uomini uno scambio continuo delle proprie scoperte e delle proprie ricchezze. Certamente l'idea di cinema propostaci dal teorico ungherese, pur se prodotta in quel decennio così splendidamente fecondo di nuove teorie estetiche che va dal 1920 al 1930, ci mostra oggi tutta la sua validità. Quasi tutti i suoi scritti cinematografici sono stati tradotti in più lingue ed adottati come testi di studio presso le Università e le scuole di cinema. Invero dovrebbe ancora essere studiato l'apporto che il Balázs ha dato, anche se non come protagonista, alla discussione filosofica.

Ezio BERNARDELLI

FILMOGRAFIA

Vengono citati in questo apparato filmografico tutti i films ai quali ha collaborato Balázs. Egli fu per lo più sceneggiatore e dialoghista, ma lo vediamo come collaboratore alla regia in un film tedesco del 1932 e consigliere artistico in un importante film ungherese del 1947. Il primo film a cui collabora direttamente è del 1926, l'ultimo è del 1947.

In questi 21 anni 9 films: certamente non molti! Ma mai dobbiamo dimenticarci del lungo periodo trascorso all'estero /ben 26 anni di continue emigrazioni da un paese all'altro!/, e dei suoi multiformi impegni di scrittore e saggista.

Riportiamo in questa filmografia il titolo del film, il nome del regista, dello sceneggiatore, il paese d'origine e l'anno di produzione.

Die Abenteuer eines Zehnmark

Regia: Berthold Viertel ²⁰
Scen: Béla Balázs
Orig: Germania
Anno: 1926

Madame Wunscht Keine Kinder

Regia: Alexander Korda
Scen: Béla Balázs
Orig: Germania
Anno: 1926

1+1 = 3

Regia: Felix Basch
Scen : Béla Balázs e Alfred Abel
Orig : Germania
Anno : 1927

Narkose

Regia: Alfred Abel
Scen e dialoghi :Béla Balázs
Orig: Germania
Anno: 1929

Die Dreigroschenoper

Regia: George W. Pabst
Adattamento, sceneggiatura e dialoghi: Béla
Balázs, L. Lania e Ladislaus Vajda
Orig : Germania
Anno : 1931

Das Blaue Licht

Regia: Leni Reifensthal
Collaboratore alla regia : Béla Balázs
Orig : Germania
Anno : 1932

Valahol Európában

Regia : Géza Radvány
Scen : Béla Balázs e G. Radvány
Orig : Ungheria
Anno : 1947

Ének a buzamezőkről

Regia : István Szőts
Consigliere artistico : Béla Balázs
Orig : Ungheria
Anno: 1947

BIBLIOGRAFIA

Anche tenendo conto delle caratteristiche di questo nostro lavoro e dell'ampio spettro di argomenti e discipline presenti nelle opere di Balázs, questo apparato bibliografico viene diviso secondo soggetti, onde facilitarne la consultazione. Si è quindi ritenuto opportuno distinguere in tre parti la esposizione degli scritti balázsiiani /completa in ogni sua parte/ adottando il seguente schema:

- 1/ Opere di carattere narrativo;
- 2/ Opere di teorica e critica cinematografica;
- 3/ Opere tradotte e pubblicate in italiano.

Abbiamo riportato, a fianco del titolo originale, la personale e letterale traduzione in lingua italiana, racchiusa tra parentesi.

- Opere di carattere narrativo -

Halálesztétika, /Estetica della morte/, Budapest, 1908

Hebbel Frigyes pantragizmusa, /Il pantragismo di Frigyes gyes Hebbel/, opera pubblicata con il nome di Herbert Bauer, Budapest, 1909

Doctor Szélpál Margit, /La dottoressa Margherita Szélpál/, dramma in tre atti rappresentato per la prima volta al Nemzeti Színház di Budapest il 30/6/1909, Gyoma, 1909

Művészetfilozófiai töredékei, /Frammenti di filosofia dell'arte/, Budapest, 1909

A vándor énekel, /Canta il viandante/, Gyoma, 1911

A csend, /Il silenzio/, Budapest, 1911

A kékszakállu herceg vára, /tr. it. Il castello del principe
Barbablu, Vienna-Milano, 1954/, Opera in
un atto su musica di Béla Bartók, rappresentata
per la prima volta al M.K. Operaház di Budapest
il 24/5/1918.

A tündér, /La fata/, Budapest, 1912, dramma.

A Szent Szűz vére /Il sangue della Santa Vergine/,
Budapest, 1912, dramma.

Történet a Lógody utcáról, a tavaszról, a halálról és a messzeségről,
/Storielle sulla Via lógody, sulla primavera,
sulla morte e sulla lontananza/, Budapest 1912

Dialogus a dialogusról, /Dialogo sul dialogo/, Budapest,
1913. Drame apparso la prima volta
sulla rivista "Nyugat" /Occidente/.

Az utolsó nap, / L'ultimo giorno/, Budapest, 1913
Drame in 4 atti, rappresentato per
la prima volta al Nemzeti Színház di
Budapest il 3 ottobre 1913.

Lélek a háboruban. Napló, /L'anima nella guerra.
Diario/, Gyoma, 1916

Tristan hajóján, /Sul battello di Tristano/, poesie,
Gyoma, 1916

Halálos fiatalság, /Gioventù morente/, dramma in tre
atti, Gyoma, 1916

Játékok, /Giocchi/, Gyoma, 1917

Hét mese, /Sette favole/, novelle, Gyoma, 1918

Kalandok és figurák, /Avventure e figure/, racconti
e novelle, Gyoma, 1918

Kisértethistóriák, /Storielle di spettri/, Gyoma,
1918

Testvérország, /Paese fraterno/, favola per bambini
buoni, Gyoma, 1918

Dramaturgia, /Drammaturgia/, Budapest, 1918

A fekete korsó, /Il boccale nero/, giochi teatrali,
Gyoma, 1919, Pubblicato con il nome di
battesimo Herbert Bauer

Isten tenyerén, /Sul palmo di Dio/, romanzo, Cluj-
Kolozsvár, 1921

Tul a testen. Egy férfi és egy nő naplója, /Oltre il
corpo. Il diario di un uomo e di una
donna/, Wien, Bécsi Kiadó, 1921. Roman-
zo scritto in collaborazione con Micha-
elis Karin.

Sieben Märchen, Wien-Berlin, 1921

Sörensen Frida, romazo, Cluj-Kolosvár, 1923

Der Mantel der Träume, Wien, 1923

Férfiének, /Il canto dell'uomo/, poesie, Wien, 1924

Grenzen, in "Osterreichische Rundschau", a. XIX, n. 4,
Wien, aprile 1923. E'un articolo dedi-
cato allo scrittore austriaco Robert Mu-
sil.

Arbeitertheater, in "Deutsches Arbeitertheater",
Berlin, 1923

Az Alpesekben és a Rajna völgyén, /Nelle Alpi e nel-
la valle del Reno/, Budapest, 1916

A fából faragott királyfi, /La favola del principe
di legno/, libretto su musica di Béla
Bartók. Rappresentato per la prima vol-
ta al Teatro dell'Opera di Budapest il
10 ottobre 1917. Gyoma, 1917

A színjáték elmélete, /L'ideologia del dramma /,
Wien, 1922

Der Phantasie-Reisenführer, Berlin-Wien-Leipzig, 1925

Das richtige Himmelblau, favole, München, 1925

Menschen auf der Barrikade, dramma, Berlin, 1928

Hans Urian geht nach Brot, favola-commedia per bambi-
ni, Freiburg, 1928

Die Mauer von Père La Chaise, Berlin, 1928

Achtung Aufnahme-Katastrophe, ? , 1930

Unmögliche Menschen, romanzo, Frankfurt a/M., 1930

Intellektuel aggályoskodás, /L'ansia intellettuale/,
Praha, 1932

Levelék a távolból, /Lettere dalla lontananza/, in
"Uj Hang" /Voce nuova/, nn. 102-103,
Moskwa, aprile 1938

Mozart, dramma, Moskwa, 1938

Repülj szavam!, /Vola, parola mia!/, versi, Moszkva,
1944

Nyissátok ki a jövő kapuját, /Aprite la porta del
futuro/, versi, Moszkva, 1944

Két dráma, /Due drammi/, Moszkva, 1940

Tábortűz mellett, /Accanto al fuoco da campo/, Moszkva,
1940

Karcsi kalandjai. Egy német gyerek története, /Le
avventure di Carletto. La storia di un
giovine tedesco/, Budapest, 1945

Mikor Karcsiból Károly lett, /Quando Carletto diven-
ta Carlo/, Budapest, 1945

Álmodó ifjúság, /Gioventù sognante/, romanzo, Budapest, 1946

Cinka Panna balladája, /La ballada di Cinka Panna/, dramma, Budapest, 1948

Csodálatosságok könyve, /Il libro delle curiosità/, favole e racconti, Budapest, 1948

Emberek a határon, /Uomini sul confine/, romanzo, Budapest, 1949

30 év vörös őrségen, /Trenta anni nella Guardia Rossa/, versi scelti, Budapest, 1957

Das goldene Zelt. Kazakhische Volksepen und Märchen, Dusseldorf, 1957

Az én utam, /Sulla mia strada/, versi scelti, Budapest, 1958

Mesék a szerelemről, /Favole sull'amore/, Budapest, 1958

Hazatérés, /Ritorno a casa/, dramma, Budapest, 1967

Válogatott cikke és tanulmányok, /Articoli scelti e studi/, a cura di Magda K. Nagy, Budapest, 1968

A hét királyfi, /I sette principi/, Budapest, 1970

Antifaszizmus sztil, /Il nostro antifascismo/, Moskwa, 1971.

- Opere di teorica e di estetica cinematografica -

Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films, Wien,
1924

Der sichtbare Mensch: Eine Film-Dramaturgie, Halle,
1924, seconda edizione accresciuta

Der Film sucht seinen Staff, Deutsche Vereins A.G.,
Berlin, 1926

Der Geist der Film, Halle, 1930

Movies for the Middle Class, in "Living age", Boston,
1930

The future of the Film, in "Living age", Boston,
1930

The Film of the Bourgeoisie, in "New Theatre", ?,
2 agosto 1934

Film into Fascism, in "New Theatre", ?, ottobre
1934

Rozdenie natsionalnovo Kinostila, /Nascita di uno stile cinematografico nazionale/, in russo, in "Zarja Vostoka" /Alba d'Oriente/, Moskwa, 28 novembre 1934

Duch Filma, /Lo spirito del film/, Moskwa, 1935

Iskusstvo Kino, /L'esperienza del film/, Moskwa, 1945

A szovjet film útja és céljai, /La via ed il fine del cinema sovietico/, in "A harmincéves Szovjetunio" /I trent'anni dell'Unione Sovietica/, Budapest, 1947

Hogyan született meg a filmművészet, /Com'è nata la arte del cinema/, in "Munkásműveltség" /Educazione operaia/, Budapest, Munkás Kulturszövetség, 1947

Filmska Umetnost, /L'arte del cinema/, Beograd, Filmska Biblioteka, 1947

Filmesztétikai Gondolatok, /Pensieri sull'estetica del cinema/, Budapest, Az országos Magyar Színművészeti Főiskola Könyvtár, 1948

Film Kultura. A Film művészetfilozófiája, /Cultura cinematografica. La filosofia artistica del film/, Budapest, Szikra, 1948

Filmkultur, in "Filmkunst", a. I, n. 2, Wien, 1949

Wyhor Pisa, /Cultura cinematografica/, Warszawa,
Filmowa Agencja Wjdawnicza, 1949

A film esztétikája, /L'estetica del film/, in "A
Világ Kultura" /La cultura del mon-
do/, Budapest, 1959

A film, /Il film/, introduzione e note a cura di
István Nemeskürty, Budapest, Gondo-
lat Kiadó, 1961

Scenario, /Sceneggiatura/, in "Film", a. III, n.
Beograd, 1948

Opere tradotte e pubblicate in lingua italiana.

Lo spirito del film, in "L'Italiano", Roma-Bologna,
a. VIII, nn. 17-18, gennaio-febbraio
1933

Le forbici poetiche, in "Occidente", Roma, n. 9,
1934

Il film a colori, in "L'Italia letteraria", Roma,
29 settembre 1935

La camera creativa, in "Bianco e Nero", Roma, a. II,
nn. 2-3, febbraio-marzo 1938

Il film a colori, in "Bianco e Nero", Roma, a. III,
n. 2, febbraio 1939

Lo spirito del film, in "Bianco e Nero", Roma, a. IV,
n. 2, febbraio 1940; è la parziale tra-
duzione dal tedesco del "Der Geist der
Film", Halle 1930

Film a colori, in "Pagine scelte sul cinema", edi-
to da "I quaderni dell'Illustrazione
del Medico", Milano, n. 42, 1940

L'uomo visibile, in "Bianco e Nero", Roma, a. V, n. I, gennaio 1941, è la traduzione dal tedesco di Vincenzo Bertocconi del "Der sichtbare Mensch; Eine Film-Dramaturgie", Halle, 1924. Di tale opera alcuni brani sono stati pubblicati sulla rivista, oramai introvabile, "Pattuglia" di Forlì.

Il cinema ed il capitalismo, in "Essenza del film", a cura di F. di Giammatteo, Torino, Edizioni de "Il dramma", 1947

Realtà o verità, in "Bianco e Nero", Roma, a. IX, n. I, gennaio 1948

La cultura ed il cinema, in "La Rassegna d'Italia", Milano, a. IV, n. I, gennaio 1949

Questa è la storia di "Un pezzo di terra", in "L'Unità", Milano, 17 maggio 1949

Un pezzo di terra, in "Cinema" nuova serie, Milano, a. II, n. 16, 15 giugno 1949

Tipo e fisionomia, in "L'arte dell'attore", Roma, Bianco e Nero editore, 1950

Verso il realismo socialista: "Un palmo di terra", in "Cinema Ungherese", edito da "Quaderni della Federazione Italiana Circoli del Cinema", Roma, 1950

Cinema ed espressione, in "Bianco e Nero", Roma,
a. XI, n. 3, marzo 1950

Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova, Torino, 1955, edizione in lingua italiana del "Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst", Wien, 1949, traduzione dal tedesco di F. di Giammatteo

Il castello del principe Barbablù, Vienna-Milano, 1954, edizione in lingua italiana del "A Kékszakállu herceg vára", Budapest, 1918; trad. di C.R.

Estetica del film, pref. di U. Barbaro, Roma, 1954, edizione in lingua italiana del "Der Geist der Film", Halle, 1930, trad. di U. Barbaro

Il dialogue, in "Cinema e teatro", Roma, 1957

Storia delle origini, in "Cinema e teatro", Roma, 1957

Pietà, in "Poesia ungherese del Novecento", a cura di M. de Micheli ed E. Rossi

Note

1. Béla Balázs /pseudonimo di Herbert Bauer/ nasce il 4 agosto del 1894 a Szeged. Nel 1906, terminati gli studi secondari, si iscrive alla Facoltà di Filosofia di Budapest. Nello stesso anno trascorre alcune mesi a Berlino con una borsa di studio dell'Università; assieme a G. Lukács, compie studi di filosofia sotto la guida del Professor Simmel. È di quegli anni, precisamente il 1908, la pubblicazione di un importante testo di filosofia Halálesztétika, frutto delle lezioni e degli insegnamenti simmeliani. Dopo la caduta della Repubblica dei Consigli, esperienza alla quale lo vediamo partecipare direttamente ed assumere importanti cariche all'interno del direttorio degli scrittori, emigra prima a Vienna, poi a Berlino ed infine a Mosca, dove rimane fino al 1945. Nel 1946 ritorna in Ungheria, dove muore, a Budapest, il 17 maggio 1949.
2. "Il film come rinascimento marxista dell'arte", Roma 1960, è il titolo di un fondamentale testo di Umberto Barbaro, finissimo studioso di cinema, legato da profonda amicizia con Balázs
3. Ente di Stato, con sede a Roma.
4. B. Balázs, Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova, Torino, 1955, edizione in lingua italiana del "Der Film. Erden und Wesereiner neuen Kunst", Wien, 1949
5. B. Balázs, Il film, cit., p. 25
6. B. Balázs, Estetica del film, Roma 1954, p. 14
7. B. Balázs, Il film, cit, p. 64
8. B. Balázs, Il film, cit, p. 66
9. B. Balázs, Il film, cit., p. 84
10. Un capitolo del primo lavoro di carattere cinematografico del Balázs, il Der sichtbare Mensch: oder Kultur des Film, stampato a Vienna nel 1924, porta appunto il significativo titolo "Der Régisseur führt dein Auge"

11. Béla Balázs, Il film, cit., p. 146
12. Béla Balázs, Il film, cit., p. 143
13. Béla Balázs, Il film, cit., pp. 145-146
14. Béla Balázs, Estetica del film, cit., p. 50
15. Béla Balázs, Estetica del film, cit., p. 35
16. G. Aristarco, Storia delle teorie del film, Torino 1963, pp. 136-137
17. Lo studio del rapporto Lukács-Balázs potrebbe egualmente occupare non poco spazio, se non addirittura una produzione autonoma. Subito, fin dal loro primo incontro nella Berlino del 1906, si delinea in entrambi una comunità d'interessi che, pur se resa difficile dal succedersi degli avvenimenti, dovrà durare nel tempo. L'esperienza della Repubblica consigliare del 1919 li vede ancora assieme quali componenti del Consiglio della Rivoluzione. L'anno precedente, nel 1918, Lukács scrive il suo Balázs Béla és akiknek nem kell, Gyoma 1918; ci sembra di non secondaria importanza la datazione di questo scritto lukácsiano, in quanto è il primo atto di difesa, scritto da un ungherese, nei confronti della già ricca produzione balázsiana
18. G. Lukács, Estetica, Torino 1970, vol. II, p. 1261
19. Béla Balázs, Estetica del film, cit., pp. 207-208
20. Secondo Sadoul il regista non è Viertel ma Carl Freund. Cfr. G. Sadoul, Storia del cinema mondiale dalle origini ai nostri giorni, Milano 1964 p. 278

Leonardo Sciascia

L'esordio

L'attività letteraria di Leonardo Sciascia risale al 1950, anno in cui uscì il volume intitolato "Favole della dittatura"¹. Due anni dopo il maestro di scuola elementare a Racalmuto pubblicò un'antologia, "Fiore della poesia romanzesca"², in cui compaiono poesie scelte del Belli, Pascarella, Trilussa e Dell'Arco. I precedenti della tematica di Sciascia, però, non vanno ricercati in questi primi due libri, ma invece in una raccolta di poesie, dal titolo "La Sicilia, il suo cuore"³. L'ispirazione poetica di Sciascia nasce dall'amore del poeta per la sua terra. Ci confessa egli stesso, in una delle poesie dell'antologia, come la Sicilia si apra davanti a lui, e come egli trasferisca le sue impressioni in immagini poetiche:

Come Chagall, vorrei cogliere questa terra
dentro l'immobile occhio del bue.

Non un lento carosello d'immagini
una raggiera di nostalgia; soltanto
queste nuvole accagliate,

i corvi che scendono lenti;

e le stoppie bruciate, i radi alberi

che s'incidono come filigrane...⁴

Accanto al compito lirico-descrittivo lo scrittore se ne è assunto anche un altro: quello di indagare, risalendo alle origini, le contraddizioni riscontrabili nelle condizioni

tra le quali lo scrittore è cresciuto. E la stessa denuncia di carattere illuministico dominerà tutti i suoi libri successivi. Con questo particolare carattere delle sue opere egli continua quella tradizione letteraria che aveva avuto il suo iniziatore in Verga.

Tutto quello che Sciascia espresse in versi dolorosi nell'antologia di poesie, in prosa viene maggiormente sottolineato nel volume intitolato "Le parrocchie di Regalpetra"⁵. Della genesi di quest'opera, la quale segna l'inizio vero dell'attività letteraria dello Sciascia-narratore, ci parla egli stesso:

Sono nato a Racalmuto in provincia di Agrigento, l'8 gennaio del 1921. E nelle scuole elementari di Racalmuto ho insegnato fino al 1957. Dalla mia esperienza di maestro sono nate le "Cronache scolastiche" che Italo Calvino lesse manoscritte e inviò a "Nuovi Argomenti". Furono pubblicate. Leggendole, a Vito Laterza venne l'idea di farmi scrivere tutto un libro sul mio paese. Ho dunque scritto su commissione "Le parrocchie di Regalpetra!"⁶

L'esperienza narrata da Sciascia è quella di un maestro di scuola elementare nel paese nativo, a Regalpetra. Dietro questo nome inventato però si nasconde Racalmuto, e si scopre facilmente che le condizioni descritte nel libro sono valide non soltanto per quest'unico paese, ma per molti, quasi tutti i paesi simili della Sicilia. E questa Sicilia, la Sicilia di tutti i giorni, non è quella del mare blu, del sole brillante, non è quella che parla della gloria della cultura greca; il maestro di una scuola elementare deve combattere giorno per giorno la miseria e l'arretratezza. Sciascia compie indagini storiche, sociali, economiche e sociologiche spiegando con l'aiuto di esse le ragioni dell'im-

mobilità plurisecolare di un popolo e di un paese, immobilità rimasta tale dopo le più varie vicende storiche. Anzi, gli avvenimenti storici hanno contribuito soltanto ad aggravare la situazione, a rendere sempre più contraddittoria la fisionomia della Sicilia. Si dice che "Le parrocchie" contengano i germi di tutti i temi che Sciascia andrà elaborando nelle sue opere successive; come in un'introduzione ad un'opera più vasta, qui appare quella società nella sua complessità e tutti quegli aspetti della vita dell'isola, i quali saranno poi rielaborati nelle opere seguenti. Il motivo conduttore di questa tematica, l'immagine di uomini di continuo sconfitti senza alcuna possibilità di difesa, occupa un posto rilevante nella narrativa del Meridione dal Verga in poi. Bisogna però sottolineare come Sciascia si distacchi dai suoi precursori: infatti egli non vuole accettare tali condizioni storiche-sociali come eterne ed immutabili, nelle sue opere non si profila una rassegnazione dolorosa, ma, adottando un tono conveniente alla sua indagatrice e denunciatrice attività letteraria, lo scrittore ha l'intenzione di accelerare il processo di risveglio dal sonno plurisecolare.

Nella serie dei "Gettoni" di Einaudi uscì nel 1958 un volume di tre racconti di Sciascia: "La zia d'America", "La morte di Stalin" e "Il quarantotto", riuniti sotto il titolo "Gli zii di Sicilia"⁷. Dopo un'opera puramente documentaria, qual era il racconto "Le parrocchie", l'autore costruisce qui vere vicende e personaggi, iniziando i primi approcci col genere del romanzo storico.

Non per caso i tre romanzi brevi sono riuniti in un unico volume. Luogo d'azione rimane sempre la Sicilia. In tutti i tre racconti sono narrate vicende storiche d'importanza decisiva per tutti i paesi europei, vicende storiche che però rimasero soltanto occasioni perdute per la Sicilia.

"La zia d'America" e "La morte di Stalin" presentano la Sicilia del dopoguerra, una Sicilia in bilico tra due mondi diversi. In ambedue le opere Sciascia compie un lavoro di dissacrazione: egli vuole distruggere sia il mito dello yankee sia quello dello stalinismo.

Ne' "La zia d'America" appare un mondo d'oltremare tutto diverso da quello che si è cristallizzato nelle idealtà degli intellettuali italiani durante il fascismo /cioè il mondo della libertà e dell'unica forma possibile di democrazia/: per il siciliano, ancor più misero dopo la guerra, lo yankee è un portatore di doni e di delusioni, oltre che di libertà.

Pur contenendo quelle lievi tracce di umorismo, le quali alleggerivano la serietà della vicenda ne' "La zia d'America", "La morte di Stalin" ci presenta quasi un piccolo dramma. La delusione degli intellettuali italiani dopo la scoperta di alcuni aspetti negativi del comunismo stalinista viene espressa attraverso la storia di Calogero, un calzolaio del Meridione.

Nel racconto "Il quarantotto" Sciascia risale ad un secolo addietro, precisamente all'epoca che intercorre tra i moti di 1848 e la spedizione dei Mille di Garibaldi in Sicilia nel 1860. Lo stesso materiale è stato elaborato da molti scrittori, tra i quali il primo fu Federico de Roberto col suo romanzo storico intitolato "I vicerè"⁸. Nel periodo del dopoguerra l'elaborazione più nota è quella di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, con "Il gattopardo"⁹ che fu accolto con entusiasmo da parte del pubblico ma nello stesso tempo fu causa di molte polemiche tra i critici. Nel suo romanzo Lampedusa rappresenta la Sicilia e i siciliani come insensibili ai mutamenti; un paese e un popolo che non furono toccati nemmeno dagli avvenimenti storici di

grande importanza, i quali però di solito sono cause di profonde ristrutturazioni sociali ed economiche nel resto dell'Italia e ovunque in Europa. Questa convinzione di Lampedusa è espressa dal protagonista de' "Il gattopardo", dal principe di Salina:

Crede davvero lei, Chevalley, di essere il primo a sperare di incanalare la Sicilia, nel flusso della storia universale? Chissà quanti imani musulmani, quanti cavalieri di re Ruggero, quanti legisti del Cattolico hanno concepito la stessa bella follia: e quanti viceré spagnoli, quanti funzionari riformatori di Carlo III. E chi sa più chi siano stati? La Sicilia ha voluto dormire, a dispetto delle loro invocazioni...¹⁰

Similmente al principe di Salina, anche il barone Garziano — protagonista de' "Il quarantotto" — è un superstite dei cambiamenti sociali causati dai mutamenti avvenuti nel 1860: l'ex-servitore dei Borboni diventa "garibaldino". La figura del barone, però, non è circondata da un mondo pessimistico e senza futuro come era quello del principe di Salina. Benché anche Sciascia rappresenti — con ironia tagliente — le forze reazionarie, come p.es. l'alleanza dei nobili e del clero per il mantenimento del loro potere, l'immagine generale che appare ne' "Il quarantotto" è quella di un mondo atto a trasformarsi:

I tempi impercettibilmente mutavano...guardando al passato, vedo come il tempo, nei dieci anni dal '50 al '60 operasse a mutare il sentimento degli uomini, il volto stesso delle cose.¹¹

La diversità delle opinioni dei due scrittori si manifesta non soltanto nelle opere letterarie ma anche nelle loro opere di critica letteraria. Appena conosciuto il romanzo di Lampedusa, apparso postumo, Sciascia scrive il suo saggio intitolato "Il gattopardo"¹², nel quale esprime il suo dissenso riguardo alla sua concezione pessimistica sulle possibilità della Sicilia. Secondo Sciascia non è vero che "...gli arabi abbiano trovato la Sicilia «così», nelle stesse condizioni in cui la trova il sottoprefetto di Vittorio Emanuele II"¹³, ed aggiunge che l'immagine di una Sicilia passiva ed immobile è conseguenza dell'«indifferenza»¹⁴ di Lampedusa, il quale — accontentandosi delle condizioni tristi del suo paese — non s'impegna a cambiarne le sorti. Appunto per aver concepito in tal modo il rapporto tra scrittore e società, in questo periodo della sua attività Sciascia può essere annoverato tra gli "scrittori impegnati"; tra quelli che considerano l'attività letteraria una possibilità di agire nell'interesse di tutta la società.¹⁵

È importante richiamare l'attenzione sul tipo di narrazione, sul racconto-saggio di Sciascia. La formazione di questa sottospecie letteraria è spiegata da vari scrittori e critici. Elio Vittorini è del parere che il compito della letteratura contemporanea sia piuttosto quello di fornire nuove nozioni e non più quello del puro divertimento:

La letteratura ha sempre più bisogno di spostarsi dal piano della consolazione, dal piano della direzione di coscienza, dal piano della religione, su cui ancora agisce per tanta sua parte, a quello opposto delle verifiche, delle approssimazioni determinati, delle contestazioni feconde, delle illuminazioni operative e insomma della scienza.¹⁶

Secondo Armando Plebe il letterato si sente inferiore allo scienziato; così si cerca un genere letterario, appunto il saggio, il quale fornisca anche le sopradette nozioni richieste dai lettori.¹⁷

Sciascia però non appartiene agli scrittori puramente saggistici. Egli preferisce una via di mezzo, in modo da non rinunciare del tutto dell'elemento narrativo; questo viene alternato con mosaici saggistici. Questo è il modo di costruzione anche de' "Il quarantotto". Il filo narrativo presenta la vita di un barone siciliano; questa tematica viene completata anche saggisticamente: attraverso una minuziosa opera di sociologia, in base di documenti letterari, Sciascia spiega le cause dell'infruttuosità della rivoluzione del '48 e mostra come gli avvenimenti storici e lo sviluppo economico, fino al 1860, preparassero il successo dell'impresa garibaldina.

Mai in un'altra sua opera Sciascia offre al lettore una rappresentazione particolareggiata della società italiana come ne' "Il quarantotto". Assistiamo alle agevoli manipolazioni del barone Garziano e del vescovo Calabrò, i quali muovono come marionette la piccola nobiltà e la borghesia della cittadina di Castro; gli intellettuali-rivoluzionari sono impotenti contro le loro manovre. Accanto agli artigiani e i contadini appaiono anche i soldati, sia quelli dei Borboni sia quelli garibaldini, con a capo lo stesso Garibaldi e tra i suoi ufficiali l'ungherese Türr /rappresentato con molta simpatia/, e il poeta dal tragico destino: Ippolito Nievo. È lui ad esprimere /in frasi piene di poesia/ l'opinione dello stesso Sciascia sul popolo siciliano:

Questo popolo ha bisogno di essere conosciuto

ed amato in ciò che tace, nelle parole che
nutre nel cuore e non dice...¹⁸

La Spagna

Le opere di Sciascia pubblicate tra il 1960—65 sono in stretto rapporto con la vita nella Spagna e con la letteratura spagnola. In un'intervista concessa a Walter Mauro Sciascia spiega le ragioni di questo suo orientamento:

Anche nel passato della Spagna, nella sua letteratura ho cercato la Sicilia. È stata, per tanti versi, una ricerca illuminante. Américo Castro, Menendez Pidal, Ortega nei loro discorsi sulla Spagna mi hanno fatto capire tante cose della Sicilia.¹⁹

Sciascia scopre moltissime rassomiglianze nella storia dei due paesi. La conseguenza delle analogie storiche è la similitudine della situazione sociale-morale odierna della Sicilia e della Spagna. La scoperta della somiglianza sopraddeita incita Sciascia ad ambientare in Ispagna il suo racconto che segue cronologicamente a "Gli zii di Sicilia", cioè "L'antimonio".²⁰ Anche in questo caso lo spunto si cela già ne' "Le parrocchie", dove lo scrittore si rifà alla sua infanzia:

E a pensare che c'erano contadini e artigiani del mio paese, d'ogni parte d'Italia, che andavano a morire per il fascismo, mi sentivo pieno

d'odio. Ci andavano per fame. Li conoscevo.
Non c'era lavoro e il duce offriva loro il
lavoro della guerra.²¹

Nel racconto uno di questi siciliani che combattono nell'esercito franchista, riconosce nei repubblicani spagnoli lo stesso popolo misero e sfruttato che aveva lasciato al suo paese in Sicilia, e attraverso questo sentimento di fraternità scopre la vera natura, quella delle vane promesse del fascismo.

Oltre a "L'antimonio", Sciascia scrisse anche altre opere, teoretiche, le quali richiamano l'attenzione sui nessi tra la letteratura spagnola e quella italiana. In "Pirandello e la Sicilia"²² lo scrittore scopre temi e motivi comuni nell'opera letteraria di Pirandello e di Cervantes. Nell'introduzione alle "Ottave" di Antonio Veneziano, poeta dialettale del '500, vengono messi in luce i rapporti personali e l'influenza reciproca del poeta siciliano e di Cervantes. — Sciascia scrisse l'introduzione al volume fotografico "Feste religiose in Sicilia"²³. Sottolineando le rassomiglianze fra le manifestazioni religiose siciliane e quelle analoghe della Spagna, lo scrittore cerca di scoprire in che misura la fede incida sulla ragione e sull'intelletto degli isolani.

La storia

Negli anni sessanta Sciascia si orienta verso il romanzo storico sia con opere letterarie sia con opere di critica letteraria. La ragione di quest'orientamento

va ricercato da una parte nell'aver conosciuto "Il gatto-pardo", d'altra parte nei dibattiti critico-letterari²⁴ che si svolgevano appunto attorno al sopradDETTO genere narrativo.

Prima di esporre la concezione di Sciascia sul romanzo storico, riteniamo opportuno delineare le vicende del romanzo storico italiano.

Il creatore del romanzo storico italiano e nello stesso tempo il primo teorico del genere fu Alessandro Manzoni /1785-1873/. Da alcune opere teoretiche conosciamo il concetto ch'egli si fece del romanzo storico. In un saggio intitolato per l'appunto "Del romanzo storico" /1845/ egli ritiene che questa sottospecie della narrativa debba essere un misto armonioso di verità e di favola:

Volevamo dimostrare...che il romanzo storico è un componimento...nel quale deve entrare la storia e la favola, senza che si possa né stabilire, né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devono entrare...²⁵

In un'altra opera, precisamente nella lettera "Sul romanticismo", indirizzata al marchese D'Azeglio /1846/, lo scrittore lombardo sottolinea che lo scopo primario degli autori di romanzi storici debba essere la somiglianza:

...la poesia deve proporsi per oggetto il vero, come l'unica sorgente d'un diletto nobile e dilettevole...²⁶

...la poesia, e la letteratura in genere, deve proporsi l'utile per iscopo; il vero per soggetto, l'interessante per mezzo...²⁷

Nella letteratura italiana l'influenza di Manzoni si fece sentire attraverso lunghi decenni, non soltanto

perché egli fu il primo a tracciare, in opere teoretiche, il modello del romanzo storico, ma anche perché con il suo famosissimo romanzo intitolato "I promessi sposi" riuscì a realizzare le esigenze da lui stesso prefisse.

Gli scrittori veristi sono i primi ad allontanarsi dall'ideale proposto da Manzoni. Secondo Giorgio Petrocchi le differenze essenziali tra il romanzo storico romantico e quello verista sono causate dalle caratteristiche della nuova corrente letteraria:

La crisi più profonda e, entro certi limiti, definitiva del romanzo storico si ha con l'avvento della narrativa veristica, perché l'interesse preminente dello scrittore non andrà più alla ricostruzione di un determinato periodo storico, men che mai alla figura d'un personaggio storico, quanto invece all'indagine delle condizioni sociali, morali ed economiche del mondo contemporaneo.²⁸

...l'elemento storico resta meramente accessorio, piuttosto di stimolo e d'avviso a taluni spunti narrativi...²⁹

...il resoconto o il ricordo storico non pretendono mai di assurgere ad elemento centrale della narrazione...³⁰

... l'elemento storico da argomento fondamentale diviene sfondo sociale e presupposto delle crisi morali dei suoi personaggi...³¹

Le costatazioni sopracitate, essendo caratteristiche del romanzo storico verista in generale, sono valide anche per "I vicerè" /1894/ di Federico de Roberto. Va sottolineato però che, pur essendo gli avvenimenti storici anche qui se-

condari, il capolavoro del medico siciliano deve essere annoverato tra i romanzi storici perché la proporzione delle vicende storiche e l'influenza di esse sulla vita della famiglia degli Uzeda sono in esso maggiori che in altri romanzi veristi.

Dopo questo veloce ripasso della storia del romanzo storico italiano, tornando all'attività di Sciascia, concordiamo con Walter Mauro nel ritenere che in questo genere letterario lo scrittore cerchi di sintetizzare le tradizioni dei suoi precursori:

All'accettazione...della storia come indispensabile fonte di verità e soprattutto come elemento propedeutico...che Sciascia eredita da Manzoni, lo scrittore siciliano contrappone le rigide ragioni di un positivismo denaturalizzato, che gli consentono di servirsi della storia come fonte non solo di informazione ma anche di insegnamento, e al contempo di fornire le connotazioni della realtà stessa sul filo di un rifiuto totale della fantasia...³²

Sciascia pure ritiene necessario il rispecchiamento reale e verosimile delle vicende storiche, perché sono esse ad aiutarci a scoprire le somiglianze tra gli avvenimenti del passato e del presente, e come tali esse sono mezzi di illuminazione, di insegnamento. Alla fantasia però, elemento indispensabile del romanzo storico per gli scrittori dell'800, egli non attribuisce nessuna importanza. A questo proposito la sua opinione coincide con quella di Elio Vittorini:

La fantasia sta morendo perché che cos'è l'immaginazione se non vecchia cultura diventata affetto?³³

La letteratura deve compiere una importante operazione di acquisizione di nuove nozioni. La nostra, è ancora una letteratura a livello dei sensi, aristotelica, che ha un'idea apparente, cioè fallace, del mondo. Sì, la fantasia è soltanto cultura sedimentata.³⁴

La sopraesposta concezione è stata concretata da Sciascia nel romanzo intitolato "Il Consiglio d'Egitto".³⁵ In generale la critica letteraria italiana ritiene quest'opera una risposta a "Il gattopardo" di Tomasi di Lampedusa; la si suole chiamare, infatti, "l'antigattopardo". Noi invece concordiamo il parere del critico ungherese Jenő Simó, il quale considera la denominazione menzionata una "frase altisonante";³⁶ in primo luogo perché lo stesso Sciascia protestò più volte per il fatto che "Il Consiglio d'Egitto" venisse chiamato così, in secondo luogo perché non opposta ma identica è nelle loro opere la rappresentazione della caduta della classe nobile e del trionfo della classe borghese. È però altrettanto vero che Lampedusa rappresenta i cambiamenti politico-sociali da un punto di vista pessimistico secondo il quale nulla cambierà nella Sicilia; Sciascia invece, pur rappresentando un tentativo fallito di rivoluzione, sottolinea l'importanza — perché esemplare — di tali sacrifici.

Lo sfondo del romanzo è la Palermo settecentesca degli strati più elevati della società. Paralleli corrono i due fili della vicenda: quello dell'impostura dell'abate Vella, il quale falsifica un codice nella speranza di ottenere un'abbazia e assicurarsi l'agiatezza nella vecchiaia; e il filone storico, nel corso del quale assistiamo alle innovazioni del vicerè Caracciolo e poi alla congiura già-

cobina, fallita, dell'avvocato Di Blasi.

Di Blasi, l'avvocato giacobino, è veramente la controfigura del principe di Salina; egli, con un'estrema forza di volontà, lotta contro i privilegi dei nobili. Essendo egli un rivoluzionario solitario, la sua sconfitta è necessaria. Afferma giustamente Jenő Simó che Sciascia vede le cause essenziali della situazione siciliana, ma quando si tratta di agire non arriva alla soluzione.³⁷ L'altro protagonista del racconto, l'abate Vella, è pure una figura emblematica. Giustamente osserva Walter Mauro: "Al di là del puro e semplice divertissement, l'impostura organizzata dal Vella assume ... un significato ben preciso e concreto, identificandosi essa nel tentativo legittimo e umano di ribellione alla tradizionale e reazionaria codificazione."³⁸ Appunto in questo carattere oppositorio, in un certo senso rivoluzionario si incontrano le figure e le idee del Di Blasi e del Vella, il quale, infine, quasi traendo forza dall'esempio dell'avvocato giacobino, arriva a svelarsi.

Nonostante le numerose opinioni positive dei critici sul romanzo, Sciascia venne criticato da alcuni, p. es. da Enrico Falqui,³⁹ a causa di un certo divario di stile fra la prima e la seconda parte del romanzo. Potremmo spiegare la differenza tra la prima parte, satirica, e quella seconda, drammatica, col fatto che nella prima parte dell'opera il protagonista è per lo più l'abate Vella: quindi la storia abbastanza divertente della falsificazione dei codici offre la possibilità di usare un tono più leggero; mentre nella seconda parte la narrazione è concentrata sulla congiura organizzata da Di Blasi, la cui tragica lotta lascia soltanto pochi intervalli per la descrizione di avvenimenti più lieti.

Nel 1964 /presso Laterza/ uscì il saggio storico intitolato "Morte dell'inquisitore". "Posso dire di aver lavorato a questo saggio più, e con più impegno e passione che a ogni altro mio libro"⁴⁰ — confessa Sciascia. Egli stesso considera questa sua opera l'ideale continuazione de' "Le parrocchie", non soltanto perché l'ambito è di nuovo Racalmuto, ma anche per quella continuità tragica che gli eventi raccontati in quest'opera assumono nei tempi recenti. Nella figura di don Diego la Matina, il frate cinque volte incarcerato dall'Inquisizione ed infine arso vivo sul rogo, la realtà si fonde con la leggenda: per il popolo egli non è più un eretico solitario, ma un puro di cuore, quasi un brigante eroico, attorno alla cui figura nascono leggende.

La tecnica dell'intreccio della ricostruzione storica con la rappresentazione artistica delle vicende narrate è continuata nel pamphlet storico "Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A.D."⁴¹ In quest'opera Sciascia risale all'epoca intermedia che corre tra le vicende delle due opere precedenti, cioè al primo Settecento. Attraverso una vicenda di scomunica viene rappresentato il conflitto tra lo Stato di Filippo Quinto e la Chiesa di papa Clemente XI.

Anche qui, come in tutte le opere storiche, Sciascia vuole proiettare gli avvenimenti storici sui problemi recenti della nostra epoca. Secondo lo scrittore gli avvenimenti storici rappresentati devono essere mezzi allegorici per rappresentare le contraddizioni del presente. Quest'intenzione artistica ci risulta chiara dalle sue righe seguenti: "In effetti dovrebbero essere considerati romanzi storici quelle opere in cui gli

accadimenti rappresentati sono parte di una realtà 'storicizzata', cioè conosciuta e situata, nel suo valore e nelle sue determinazioni, in rapporto al presente: passato insomma, rivissuto in funzione di presente; passato che si fa presente."⁴²

Sembra essere importante il fatto che Sciascia, dopo una serie di romanzi saggistici, si sia rivolto al dramma. Su questo cambiamento di genere letterario esprime qualche riserva Lorenzo Mondo:

Nel testo teatrale, la rapidità e la secchezza che tanto apprezziamo in Sciascia, tendono allo schematico e paradossalmente, al prolisso. C'è da rimpiangere che non ne abbia fatto ... un racconto.⁴³

Walter Mauro è però di parere contrario: egli pensa che Sciascia probabilmente cerchi tutti quei mezzi di convinzione e di attendibilità che ormai la narrativa semplice non era in grado di offrirgli, ed aggiunge che appunto nel genere teatrale egli vuole restituire alla sua opera quella secchezza ed essenzialità, che il genere romanzesco non era più in condizioni di fornirgli.⁴⁴

La mafia

La tematica che contribuì di più a rendere conosciuto il nome di Sciascia è quella della mafia. A molti forse pare che la scelta di quest'argomento sia soltanto un mezzo riuscito per crearsi un pubblico; ma il fatto è che Sciascia, come indagatore e descrittore della realtà siciliana, non poteva non occuparsi di una delle verità più scottanti del Sud italiano.

Dopo una rappresentazione sociologica della mafia ne' "Le parrocchie", Sciascia si rivolge a questa tematica nella sua opera forse più conosciuta: "Il giorno della civetta".⁴⁵ /Alla popolarità dell'opera doveva senz'altro contribuire moltissimo la versione filmata del regista Damiano Damiani./ Nonostante il successo univoco tra il pubblico, il romanzo ha causato discussioni tra i critici. Uno dei punti più controversi è il problema del racconto saggio di Sciascia: alcuni dicono che la narrazione è in giusta proporzione col contenuto saggistico; Paolo Milano però richiama l'attenzione sulla prevalenza dei passaggi ideologici, e, di conseguenza, su una sproporzionatezza dell'opera. Sempre secondo lui: "Il racconto ... sarebbe invece risultato straordinario, se soltanto l'autore avesse presentato alla sua trama viva la molta attenzione che egli ha invece concentrato sull'ordito ideologico."⁴⁶

Tra i due protagonisti — avversari nel romanzo — la figura più discussa è senz'altro quella del capitano Bellodi. Don Mariano Arena, simbolo della mafia invincibile, è più vivo con la sua demoniacità di quanto non sia il giovane capitano dei carabinieri. Bellodi è un ex-partigiano, un "uomo della legge" con un carattere senza incertezze; egli fa ricordare a Paolo Milano addirittura "il good-man" dei film americani.⁴⁷ Secondo altre opinioni però, Bellodi è "il primo personaggio possibile di Sciascia".⁴⁸ La presa di posizione di Walter Mauro sintetizza le opinioni estremiste sopraccitate: egli riconosce una certa carica fantastica nella figura di Bellodi, la quale però non la priva della sua veridicità.⁴⁹

Dopo un pezzo teatrale, "L'onorevole",⁵⁰ il quale si occupa del cambiamento della personalità dell'uomo sa-

lito al potere e della possibilità di conservare gli ideali di un tempo anche nelle nuove condizioni, Sciascia scrive un "giallo" intitolato "A ciascuno il suo".⁵¹ Forse in quest'opera Sciascia è riuscito a trovare quel giusto equilibrio tra racconto e denuncia saggistica la cui mancanza ne "Il giorno della civetta" venne criticata da alcuni critici. Sciascia rivela in un'intervista la sua tecnica narrativa:

La mia è dunque una materia saggistica che assume i 'modi' del racconto, si fa racconto. Il processo di trasformazione non è facile: e perciò io sono particolarmente attento ed accorto nella tecnica del raccontare. Spesso anzi mi servo della tecnica narrativa in un certo senso più sleale nei riguardi del lettore, quella che impedisce al lettore di lasciare a metà un libro; la tecnica, voglio dire, del romanzo poliziesco.⁵²

/In un'intervista concessa nel 1975 a una rivista letteraria francese, Sciascia ritorna ancora su questo argomento.^{53/}

Sciascia non fa abuso del genere poliziesco; infatti, parallelamente allo sviluppo della vicenda e, in particolare, alla risoluzione del mistero dell'omicidio, abbiamo modo di conoscere anche l'aspetto di un paese, le forze segrete che operano dietro le quinte. Di nuovo ci troviamo davanti ad un quadro immobile della Sicilia: l'incremento economico, caratteristico negli anni sessanta per tutti gli stati europei, offre di godere della prosperità soltanto ad alcuni, ma non di certo alle masse più misere.

Il professore di liceo, Laurana, protagonista del racconto, non è un rappresentante della giustizia come era Bellodi: egli è un intellettuale; ma i mezzi del solo intelletto falliscono ancor più miseramente di quelli del giudiziario. L'ingenuità del professore gli costa la vita:

i notabili della cittadina, i quali hanno capito tutto molto prima e senza indagini, non senza ragione — tenendo conto del loro punto di vista — dicono di Laurana: "era un cretino".

Una sintesi delle figure del capitano Bellodi e del professor Laurana è compiuta nella figura dell'ispettore Rogas, protagonista de' "Il contesto"⁵⁴ di Sciascia. Rogas, come ispettore di polizia appartiene al meccanismo giudiziario; ma egli è anche un letterato:

Rogas creava la malafama del letterato, tra superiori e colleghi, e per i libri che teneva sul tavolo d'ufficio e per la chiarezza, l'ordine e l'essenzialità delle sue relazioni scritte ... Si sapeva, poi, che frequentava qualche giornalista, qualche scrittore. E frequentava gallerie d'arte e teatri.⁵⁵

Rogas si immerge con tutte le sue capacità intellettuali in un caso d'omicidio, ma scoprendo interessi sempre più ingarbugliati, pian piano diventa il proprio "alter ego": anche se come ispettore di polizia dovrebbe impedire la continuazione di una serie di omicidi di un maniaco assassino, egli non lo ostacola nel commettere altri reati:

Solo che Cres [l'assassino] ... non poteva mai immaginare che quell'ispettore di polizia, che i giornali dicevano tenacemente ma vanamente impegnato a dargli la caccia, era in effetti passato dalla sua parte. E anzi ... Rogas svolgeva nella mente quel che al posto di Cres avrebbe fatto, quel che Cres avrebbe dovuto fare.⁵⁶

L'ispettore Rogas non soltanto aiuta l'assassino a commettere altri delitti, ma diventa anch'egli delinquente perché è convinto che soltanto annientando i membri dello

strato al potere si possono cambiare e migliorare i sistemi sociali; così — strano paradosso — un reato /qualcosa di assolutamente antiumano/ può giovare all'umanità.

Molti critici affermano che Sciascia, benché in tutte le sue opere sia rappresentata la Sicilia, è uno scrittore cosmopolita. L'affermazione dei critici viene confermata dallo stesso Sciascia, che così scrive in questo suo libro:

... ad un certo punto la storia cominciò a muoversi in un paese del tutto immaginario ...
Un paese immaginario, ripeto. E si può anche pensare all'Italia, si può anche pensare alla Sicilia, ma nel senso del mio amico Guttuso, quando dice: 'anche se dipingo una mela, c'è la Sicilia'."⁵⁷

Mai in un'altra opera di Sciascia abbiamo visto in tale misura la trasposizione di un mondo concreto e di ideologie concrete a un piano tanto generale, come succede ne' "Il contesto". Basta pensare alla mancanza di descrizioni concrete dell'ambiente, o ai molti nomi propri: Ales, Chiro, Algo, Rus, Varga, Reis, Siras, Azar, Cusan, Cres, Carco, Riches, ecc.; questi pure suggeriscono un mondo non ricollegabile a nessun luogo determinato. Appunto per questo non siamo del tutto d'accordo con la concezione del regista Francesco Rosi il quale nella trasposizione cinematografica de' "Il contesto"

"... chiama, ideologicamente e anche fisicamente, le cose per nome, ... non camuffa ma svela."⁵⁸ Egli cambia così l'intento artistico di Sciascia il cui scopo, con la creazione di un mondo generalizzabile, era quello di rappresentare quel senso di incertezza che si fa sempre

più viva nell'uomo del ventesimo secolo; appunto per questo il film non è fedele a quell'atmosfera opprimente che è un tratto caratteristico essenziale del libro di Sciascia.

Anche "Il contesto" si presenta come un racconto poliziesco perfetto; al di là del "giallo" però si nascondono l'allegoria e la passione politica. Quella lotta per la vittoria dell'intelletto umano, la quale ha caratterizzato tutti i libri di Sciascia, non manca nemmeno qui; ma come se quell'ottimismo che dominava nei libri precedenti, venisse meno in quest'ultimo; anche perché l'ispettore Rogas è il primo personaggio di Sciascia il quale — oltre a disporre di tutti i mezzi dell'intelletto — è anche una persona ad avere il potere, anzi, il dovere di lottare per il sopravvento della giustizia. L'aver espresso la sconfitta di un tale personaggio è senz'altro segno di pessimismo; siamo d'accordo con László Lontay secondo il quale "Sciascia è il grande pessimista della vita pubblica e letteraria italiana".⁵⁹ L'opinione del critico ungherese è confermata dallo stesso scrittore il quale scrive come segue della genesi de' "Il contesto":

La sostanza /se c'è/ vuole essere quella di un apologo sul potere nel mondo, sul potere che sempre più digrada nella impenetrabile forma di una concatenazione che approssimativamente possiamo dire mafiosa.⁶⁰

Ancora due anni dopo Sciascia ritorna ad esprimere il proprio pessimismo: l'uomo che combatte per la verità non può non sentirsi sconfitto:

Ultima domanda: Lei riconosce di essere uno scrittore rompiscatole, lei ha combattuto molte battaglie politiche con le sue opere letterarie. Ebbene, come scrittore, si considera uno sconfitto?

Sì, mi sento sconfitto. Ma nella misura in cui sempre, nella vita, nella storia, si è sconfitti quando si è dalla parte della verità, della ragione...⁶¹

Appunto in questo periodo, il quale può essere senz'altro considerato il periodo della crisi, uscì il /finora unico/ volume di racconti di Sciascia, intitolato "Il mare colore del vino".⁶² Non per caso è frutto di questi anni un'opera di genere nuovo: il fatto stesso della ricerca di qualcosa di nuovo testimonia della crisi. Con questo volume dal carattere antologico lo scrittore si propone unicamente di riassumere, senza apportarvi modifiche, alcuni suoi racconti scritti tra il 1959 e il 1972:

... mi pare di aver messo assieme una specie di sommario della mia attività fino ad ora — e da cui viene fuori ... che in questi anni ho continuato per la mia strada, senza guardare né a destra né a sinistra /e cioè guardando a destra e a sinistra/, senza incertezze, senza dubbi, senza crisi /e cioè con molte incertezze, con molti dubbi, con profonde crisi/...⁶³

La confessione citata esprime l'arrestarsi di un artista in cerca di nuove vie, l'incertezza di uno scrittore fino ad allora sempre sicuro di sé stesso e dello scrivere. Il tono ironico delle parole di Sciascia può essere spiegato con la tensione causata dal non realizzarsi degli scopi prefissi e dal sentimento profondo, sempre vivo, di operare ed agire proprio.⁶⁴

Dal carattere antologico del volume risulta che ogni racconto offre la possibilità di un confronto

con altre opere precedenti dello stesso scrittore. La mafia rappresentata nei grandi romanzi, ne' "Il giorno della civetta" e in "A ciascuno il suo" riappare nel racconto intitolato "Filosofia"; l'atmosfera del potere che invade tutto, rappresentato ne' "Il contesto" ritorna, con maggiore ironia, nel racconto dal titolo "Gioco di società". Nelle pagine ispirate quasi da Brancati del racconto intitolato "Un caso di coscienza" compare la Sicilia delle piccole città, di tutti i giorni, quella de' "La zia d'America". La figura del calzolaio disilluso, protagonista de' "La morte di Stalin" rivive in quella del personaggio principale del racconto intitolato "La rimozione". I racconti dalle tematiche storiche /"Reversibilità", "Processo per violenza", "Eufrosina", "Giufà", "Western di cose nostre", "Apocrifi sul caso Crowley"/, parallelamente ai romanzi storici, servono a scoprire le rassomiglianze esistenti tra passato e presente. L'arretratezza /la disoccupazione, l'emigrazione/ e le forze che la combattono sono la tematica de' "L'esame" e de' "Il lungo viaggio".

Nel racconto che dà il titolo a tutto il volume, "Il mare colore del vino", riaffiorano i segni di un nuovo ottimismo, il quale testimonia della fine della crisi artistica di Sciascia. Durante un viaggio per la Sicilia un ingegnere italiano ha la possibilità di confrontare il mondo alienato del Nord e quello semplice ma basato sulla forza dei sentimenti del popolo siciliano. Vittorio Spinazzola, critico dell'Unità considera questo confronto a favore della vita siciliana come fine della concezione pessimistica dello scrittore:

Letto oggi, indipendentemente dalla data di stesura, questo appello a tornare alla "fedeltà nella

vita" non può non apparire il risvolto del pessimismo esistenziale assolutizzato nel Contesto.⁶⁵

La crisi che caratterizza l'attività letteraria di Sciascia agli inizi degli anni settanta può essere considerata conclusa con la pubblicazione del romanzo intitolato "Todo modo".⁶⁶ Il titolo spagnolo del volume, una citazione⁶⁷ tratta da Ignazio Loyola, allude non soltanto all'opera intitolata "Libro de los ejercicios espirituales" del fondatore dell'ordine dei gesuiti ma anche al motivo conduttore del romanzo di Sciascia. Gli avvenimenti di "Todo modo" hanno luogo in una parte remota della Sicilia, in un albergo di lusso, costruito apposta per organizzarci esercizi spirituali per alti funzionari dello Stato.⁶⁸ Quello della religione è soltanto un pretesto per fare contratti segreti a proposito dell'organizzazione della vita politica ed economica del paese; questo è cioè un convegno "... che ha il fine reale di un incontro di affari, di caute contropartite, di offerte, di rifiuti, di nuovi equilibri di potere."⁶⁹

Durante gli esercizi spirituali viene commesso un delitto il quale ne provoca degli altri; anche don Gaetano, l'organizzatore degli esercizi, muore. Il genere poliziesco non è stato scelto da Sciascia nemmeno questa volta per attirare i lettori; ne è la conferma il non-risolvere i casi d'omicidio. L'interesse dello scrittore si concentra sui due protagonisti. Uno di loro è don Gaetano, il quale — organizzando gli esercizi spirituali — cerca di accrescere anche il suo potere personale, e così, allegoricamente, l'influenza della Chiesa nella vita politica ed economica. L'altro personaggio è un pittore rinomato,

capitato per puro caso sul luogo degli esercizi; è lui a commentare gli avvenimenti del romanzo. Dai colloqui che egli conduce con don Gaetano spunta l'essenziale del romanzo: un ecclesiastico come don Gaetano è spesso più scettico di un miscredente, perché la Chiesa del XX^o secolo non si occupa più tanto delle cose della religione quanto invece del mantenimento del suo potere anche nel mondo industrializzato. E un prete dalle capacità di don Gaetano, più intelligente dei ministri, dei banchieri e degli industriali accorsi nell'eremo siciliano, con buone probabilità aiuta la causa nuova della Chiesa.

Nel romanzo di Sciascia don Gaetano è rappresentato come un uomo dottissimo il cui scetticismo lo aiuta ad eseguire i compiti d'ordine superiore affidatigli dalla Chiesa. Appunto per aver ideato così il suo personaggio, sono degne di nota le dichiarazioni di Sciascia fatte a proposito della versione filmata di "Todo modo", intitolata "Cadaveri eccellenti". Per quel che riguarda il personaggio di don Gaetano, interpretato nel film da Marcello Mastroianni, lo scrittore risponde alla domanda dell'intervistatore come segue:

Il personaggio di don Gaetano, da lei tratteggiato, consente quello sviluppato negativo che gli è stato dato nel film con la scoperta di traffici illeciti dopo la sua morte?

Ecco, questo è un punto su cui posso anche — ma col giudizio dello spettatore, non mai col risentimento dell'autore — manifestare il mio dissenso: da un prete che stesse più in alto il film credo avrebbe cavato più vantaggio che da quello truffaldino.⁷⁰

Che Sciascia parlasse del film, nonostante lo avesse rinnegato, "col risentimento dell'autore", è testimoniato da un'altra intervista,⁷¹ concessa un anno dopo a una rivista letteraria francese. In essa lo scrittore afferma che il pensiero fondamentale di "Todo modo", cioè la polemica contro la Chiesa e contro l'ateismo dei cattolici italiani, non è stato espresso nel film di Elio Petri il quale ha invece indirizzato la sua critica soltanto contro la Democrazia Cristiana.⁷²

Con la morte di un personaggio come don Gaetano, Sciascia soddisfa un'esigenza morale:

... l'intelligenza non lava le mani sporche,
e don Gaetano perisce anch'egli nei viluppi
di una losca faccenda cui direttamente o in-
direttamente, ha posto mano. Usata in questo
modo, l'intelligenza non paga.⁷³

In fin dei conti sono i pensieri sopraccitati a riassumere — benché un po' sommariamente — quel modo di pensare dominante all'inizio dell'attività letteraria di Sciascia e in fase di esaurimento verso la fine degli anni sessanta. Già in "Todo modo" ritorna la reazione sensibile alle contraddizioni dei nostri tempi che diventa ancor più forte nel volume pubblicato nel 1975 ed intitolato "La scomparsa di Majorana".⁷⁴ Rievocando in esso la vita di uno scienziato italiano scomparso giovane nel 1938 in circostanze fino ad oggi non chiarite, lo scrittore cerca di risolvere la problematica complessa della responsabilità della scienza verso l'umanità. Sciascia, scartando la tesi diffusa tra gli studiosi di tutto il mondo secondo la quale scienze naturali e scienze umanistiche si staccano sempre di più, chiama scienza soltanto quelle sfere dell'attività umana le quali servono all'avvenire del mondo:

Il me semble que la dualité, même si elle existe de fait, est artificielle et, fonctionne, de la part de la science, comme alibi. Il n'existe qu'une culture: celle qui aime l'homme. En ce sens, la littérature en est le sommet.⁷⁵

+ + + + +

Dopo il periodo di una crisi profonda nella propria attività letteraria Leonardo Sciascia sembra aver ritrovato i suoi ideali artistici di un tempo. Ciò è confermato anche nelle sue ultime due opere; ne' "I pugnatori"⁷⁶ e ne' "I mafiosi"⁷⁷ egli esprime un'altra volta l'importanza di scoprire e di elaborare in forma letteraria le similitudini esistenti tra passato e presente. "I pugnatori" e la ricostruzione, in base di documenti di archivio, "di un torbido episodio di strategia della tensione del 1862",⁷⁸ quando la Sicilia si trovò a far parte dell'Italia unita. Appunto perché anche in essa si tratta del periodo del passaggio dai Borboni ai Savoia, "I mafiosi" può essere considerata la versione teatrale della stessa tematica; nella rielaborazione di una commedia dialettale di Rizzotto e Mosca /1863/ Sciascia rappresenta come la mafia sia riuscita ad inserirsi nel contesto della nuova Italia anche dopo i cambiamenti politici. "Le storie non sono avare, anche al presente, di esempi simili"⁷⁹ — dice lo scrittore affermando così che il compito dello scrittore è quello di parlarne per richiamare l'attenzione della propria società sugli errori commessi già nel passato. Con questa sua ars poetica Sciascia si presenta come uno dei pochi "intellettuali tardo-illuministi"⁸⁰ della letteratura italiana del Novecento.

Note:

- ¹ Sciascia: Favole della dittatura. Bardi, Roma, 1950.
- ² Sciascia: Fiore della poesia romanzesca. Caltanissetta, 1952.
- ³ Sciascia: La Sicilia, il suo cuore. Bardi, Roma, 1952.
- ⁴ In: W. Mauro: Sciascia. La Nuova Italia, Firenze, 1970, 20.
- ⁵ Sciascia: Le parrocchie di Regalpetra. Laterza, Bari, 1956.
- ⁶ In: W. Mauro: Sciascia. La Nuova Italia, Firenze, 1970, 22.
- ⁷ Sciascia: Gli zii di Sicilia. Einaudi, Torino, 1958.
- ⁸ F. de Roberto: I vicerè. 1894.
- ⁹ G. Tomasi di Lampedusa: Il gattopardo. Feltrinelli, Milano, 1958.
- ¹⁰ G. Tomasi di Lampedusa: Il gattopardo. Feltrinelli, "Gli Astri", Milano, 1969⁵, 211.
- ¹¹ Sciascia: Gli zii di Sicilia; Il quarantotto. Einaudi, I coralli 106, Torino, 1969⁷, 151.
- ¹² Sciascia: Pirandello e la Sicilia; Il gattopardo. S. Sciascia Editore, Caltanissetta, 1961.
- ¹³ Sciascia: Pirandello e la Sicilia; Il gattopardo. S. Sciascia Editore, Caltanissetta, 1968², 150.
- ¹⁴ Sciascia: Pirandello e la Sicilia; Il gattopardo. S. Sciascia Editore, Caltanissetta, 1968², 150.
- ¹⁵ In un'intervista concessa nel 1977 a Les nouvelles littéraires Sciascia parla ancora delle differenze tra lui e il principe-scrittore. Sciascia è convinto che la loro provenienza sociale /famiglia di zolfatari per Sciascia, famiglia nobile per Lampedusa/ sia la causa della diversa concezione di vita. /Les nouvelles littéraires, 20-27 janvier 1977, 9./

- ¹⁶ In: W. Mauro: Sciascia. La Nuova Italia, Firenze, 1970, 69.
- ¹⁷ Anche lo studioso ungherese Zoltán Harsányi esprime un'opinione simile in: Irodalmi alkotások elemzése; Az intellektuális prózastílus. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1976, 136.
- ¹⁸ Sciascia: Gli zii di Sicilia; Il quarantotto. Einaudi, I coralli 106, Torino, 1969⁷, 161.
- ¹⁹ In: W. Mauro: Sciascia. La Nuova Italia, Firenze, 1970, 3.
- ²⁰ Sciascia: Gli zii di Sicilia; L'antimonio. Einaudi, Torino, 1958.
- ²¹ Sciascia: Le parrocchie di Regalpetra. Laterza, Bari, 1971², 45.
- ²² Sciascia: Pirandello e la Sicilia. S. Sciascia Editore, Caltanissetta, 1961.
- ²³ Leonardo da Vinci, Bari, 1965.
- ²⁴ Consideriamo importante il fatto che attorno al concetto del romanzo storico si sono svolti dibattiti e polemiche anche nella vita culturale ungherese. Da un punto di vista linguistico-stilistico si sono occupati dell'analisi del romanzo storico i seguenti articoli, apparsi negli anni cinquanta su Nyelvőr: Prohászka: Archaizálás a történeti regényben /Nyr. 75, 370-372/; Prohászka: A történeti regények nyelvi korszerűsítéséről /Nyr. 76, 189-198/; Martinkó: A nyelvi archaizálás kérdéséről /Nyr. 78, 369-374/; Kovalovszky: A nyelvi régieskedés ifjúsági irodalmunkban /Nyr. 81, 434-439/. — Al dibattito linguistico ha fatto seguito un dibattito letterario di cui sono testimoni i saggi seguenti: Pomogáts: Történelmi regény és közgondolkodás /Kritika, 1966-11, 36-37/; Csetri: Regény és

- történelem /Tiszatáj, 1967-2, 155-161/; Pomogáts: Történelmi regény és korszerűség /Tiszatáj, 1967-5, 499-504/; Kanyó: Az úgynevezett történelmi regényről és az irodalomtörténeti kategóriákról /Tiszatáj, 1967-7, 658-660/.
- 25 Manzoni: Opere; Del romanzo storico. Mursia, Milano, 1965, 899.
- 26 Manzoni: Opere; Sul romanticismo. Mursia, Milano, 1965, 882.
- 27 In: G. Petrocchi: Il romanzo storico dell'800 italiano. Eri classe unica, 1967, 37.
- 28 In: G. Petrocchi: Il romanzo storico dell'800 italiano. Eri classe unica, 1967, 92.
- 29 In: G. Petrocchi: Il romanzo storico dell'800 italiano. Eri classe unica, 1967, 94.
- 30 In: G. Petrocchi: Il romanzo storico dell'800 italiano. Eri classe unica, 1967, 96.
- 31 In: G. Petrocchi: Il romanzo storico dell'800 italiano. Eri classe unica, 1967, 104.
- 32 W. Mauro: Sciascia. La Nuova Italia, Firenze, 1970, 70.
- 33 Intervista concessa a P. F. Listri. La Nazione, 30 dicembre 1964.
- 34 Intervista concessa a P. F. Listri. La Nazione, 30 dicembre 1964.
- 35 Sciascia: Il Consiglio d'Egitto. Einaudi, Torino, 1963.
- 36 "hangzatos frázis"; Simó J.: Szicília új írója: Leonardo Sciascia. Nagyvilág, 1964/3, 435.
- 37 " Sciascia látja ... a szicíliai állapotok lényeges összefüggéseit, de a teendők tekintetében már nem jut el a lényegig"; Simó J.: Szicília új írója: Leonardo Sciascia. Nagyvilág 1964/3, 434.

- 38 W. Mauro: Sciascia. La Nuova Italia, Firenze, 1970, 76.
- 39 E. Falqui: Novecento letterario; C'è prosa e prosa. Vallecchi, Firenze, 1969.
- 40 Sciascia: Morte dell'inquisitore. Universale Laterza, Bari, 1971², 243.
- 41 Sciascia: Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A. D. Einaudi, Torino, 1969.
- 42 In: W. Mauro: Sciascia. La Nuova Italia, Firenze, 1970, 82.
- 43 La Stampa, 27 marzo 1970.
- 44 W. Mauro: Sciascia. La Nuova Italia, Firenze, 1970, 93.
- 45 Sciascia: Il giorno della civetta. Einaudi, Torino, 1961.
- 46 P. Milano: Un carabiniere di sinistra. L'Espresso, giugno 1961.
- 47 "il « good man » degli film americani; P. Milano: Un carabiniere di sinistra. L'Espresso, giugno 1961.
- 48 S. Addamo: Narratori d'oggi; L. Sciascia. Il Ponte, 1962.
- 49 W. Mauro: Sciascia. La Nuova Italia, Firenze, 1970, 52.
- 50 Sciascia: L'onorevole. Einaudi, Torino, 1965.
- 51 Sciascia: A ciascuno il suo. Einaudi, Torino, 1966.
- 52 In: W. Mauro: Sciascia. La Nuova Italia, Firenze, 1970, 2.
- 53 La Quinzaine Littéraire, 16-30 nov. 1975, 21.
- 54 Sciascia: Il contesto. Einaudi, I coralli 275, Torino, 1971.
- 55 Sciascia: Il contesto. Einaudi, I coralli 275, Torino, 1971, 53.
- 56 Sciascia: Il contesto. Einaudi, I coralli 275, Torino, 1971, 97.
- 57 Sciascia: Il contesto. Epilogo. Einaudi, I coralli 275, 1971, 121.

- ⁵⁸ F. Colombo: Un libro, un film, un dibattito nel mondo culturale e politico. "Il contesto" di Sciascia e "I cadaveri di Rosi. Tuttolibri attualità, 28 febbraio 1976, 6.
- ⁵⁹ "Sciascia — a mai olasz közélet és irodalom nagy pesszimiztája"; Lontay L.: Szövevények könyve. /Leonardo Sciascia: Il contesto./ Nagyvilág, 1972/6, 931-933.
- ⁶⁰ Sciascia: Il contesto. Prefazione. Einaudi, I coralli 275, Torino, 1971, 122.
- ⁶¹ Intervista di A. Santini con Sciascia. L'Europeo, 28 giugno 1973, 47.
- ⁶² Sciascia: Il mare colore del vino. Einaudi, Nuovi Coralli 82, Torino, 1973.
- ⁶³ Sciascia: Il mare colore del vino. Epilogo. Einaudi, Nuovi Coralli 82, Torino, 1973, 159-160.
- ⁶⁴ " [la] tensione conoscitiva ha un contatto ironico, svariante dai toni della pseudogaiezza al sarcasmo, su una linea di amaro risentimento pessimista. È qui che Sciascia pone in evidenza la consapevolezza dei limiti della sua vocazione di intellettuale tardo-illuminista: poco possono le prose di romanzo e di storia, per quanto sia l'impegno critico che le sorregge, se fra i lettori cui si rivolgono non esistono le condizioni per il maturare d'un processo di trasformazione radicale del mondo sbagliato che lo scrittore rappresenta." V. Spinazzola; L'Unità, 19 luglio 1973.
- ⁶⁵ V. Spinazzola; L'Unità 19 luglio 1973.
- ⁶⁶ Sciascia: Todo modo. Einaudi, I coralli 302, Torino, 1974.
- ⁶⁷ "Todo modo, todo modo, todo modo, para buscar y hallar la voluntad divina". Citato da Jean-Noël Schifano; La Quinzaine Littéraire, 1-5 avril 1975, 14.

- 68 È importante aggiungere che ne' "Il contesto" manca qualsiasi riferimento concreto al luogo e all'epoca degli avvenimenti e ciò nonostante il romanzo è stato causa di polemiche accese. In "Todo modo" invece lo scrittore determina precisamente il luogo e la data delle vicende descritte: siamo nella Sicilia del 1974. A questo proposito in un'intervista è stata posta a Sciascia la domanda: è meno pericoloso smascherare oggi, in Italia, le forze che dirigono la Chiesa di quelle che stanno dietro le quinte della vita politica? La risposta di Sciascia è un sì molto deciso. /Intervista di Jean-Noël Schifano; La Quinzaine Littéraire, 16-30 novembre 1975, 21./
- 69 M. Spinella: Sciascia ironico e crudele. Rinascita, 7 febr. 1975, 36.
- 70 Todo modo: parla Sciascia. Tuttolibri attualità, 22 maggio 1976, 7.
- 71 Les nouvelles littéraires, 20-27 janvier 1977, 9.
- 72 Les nouvelles littéraires, 20-27 janvier 1977, 9.
- 73 M. Spinella: Sciascia ironico e crudele. Rinascita, 7 febbraio 1975, 36.
- 74 Sciascia: La scomparsa di Majorana. Einaudi, Nuovi Coralli 139, Torino, 1975.
- 75 La Quinzaine Littéraire, 16-30 novembre 1975, 21.
- 76 Sciascia: I pugnatori. Einaudi, Nuovi Coralli 168, Torino, 1976.
- 77 Sciascia: I mafiosi. Einaudi, Torino, 1976.
- 78 G. Saladino: Sciascia: la storia trasformata in giallo. Paese sera, 24 settembre 1976.
- 79 Sciascia: I pugnatori, Einaudi, Nuovi Coralli 168, Torino, 1976, 75.
- 80 V. Spinazzola: L'elegia di Sciascia. L'Unità, 19 luglio 1973.

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

ACTA ROMANICA

TOMUS IV

Éva MARTONYI

Un aspect du rapport du réel et du fantastique
dans La Peau de Chagrin de Balzac

ERRATA

HUNGARIA

SZEGED

1977

ERRATA

| | | |
|----------------------|------|-------------------------|
| Raphael | lire | Raphaël |
| <u>page 41</u> | | |
| notemment | lire | notamment |
| ou | " | on |
| <u>page 42</u> | | |
| satisfaits | lire | satisfaite |
| apparition | " | apparition |
| <u>page 43</u> | | |
| enfante | lire | enfants |
| <u>page 44</u> | | |
| cet | lire | c'est |
| exces | " | excès |
| plaisire | " | plaisirs |
| <u>page 45</u> | | |
| dessins | lire | dessina |
| le force | " | la force |
| alors, s'intelle | " | alors riche, s'installe |
| depit | " | dépit |
| L'efforts surhumaine | " | des efforts surhumains |
| <u>page 46</u> | | |
| effraxé | lire | effrayé |
| contime | " | continue |
| indéfiniseable | " | indéfinissable |
| espérance | " | espérance |
| parce | " | perce |
| <u>page 47</u> | | |
| lerus | lire | leurs |
| épouventé | " | épouvanté |
| pencées | " | pensées |
| médecins.Pour | " | médecins pour |
| axplication | " | explication |
| Maugredie.Caméristus | " | Maugrédie, Caméristus |
| <u>page 48</u> | | |
| Remarguons | lire | Remarquons |
| Aix-en Gavoie | " | Aix-en-Savoie |
| <u>page 49</u> | | |
| seule | lire | saule |
| provoqués | " | provoquée |
| désorts | " | déserts |

page 50

| | | |
|-------------------------------|------|-------------------------------|
| le talisman l'examine | lire | le talisman, l'examine |
| détailes | " | détails |
| surnaturelle | " | surnaturelle |
| possible qu'on peut expliques | " | possible, on peut l'expliquer |
| les côté | " | le côté |

page 51

| | | |
|------------------|------|--------------|
| constitue est la | lire | constitue la |
| leure | " | leurs |

page 52

| | | |
|----------------------|------|------------------------------|
| crovence | lire | crovence |
| féferent | " | référent |
| scrupuleusement,mais | " | scrupuleusement satisfaites, |
| | | mais |
| scuhait | " | souhait |
| exporbitant | " | exorbitant |

page 53

| | | |
|---------|------|----------|
| n'eat | lire | n'est |
| resenti | " | ressenti |
| scul | " | seul |



Fk. Dr. Madácsy László

Készült a JATE sokszorosító műhelyében, Szeged

Engedélyszám:40229

Méret : A/5

Példányszám 250

F.v. Lengyel Gábor